ARCHIV FÜR DIE ZEICHNENDEN KÜNSTE MIT BESONDERER BEZIEHUNG AUF KUPFERSTECHER- UND...

Digitized by Google

Inhalt.

1) Beiträge zur ältern niederdeutschen Kupferstichkunde des 15. und 16. Jahrhunderts. Von Dr. A. Andresen 1
2) Sendschreiben an Herrn Cornill d'Orville über Dürer's Holzschnitte der Himmelskugeln. Von R. v. Retberg 57
3) Zu den Werken des C. van Dalen. Von R. Bergau 58
4) Besprechung. R. Klette, das perspectivische Zeichnen 58
5) Deutscher Künstler-Nekrolog 1867. Von Dr. A. Andresen: C. v. Enhuber. Frz. Hablitschek. Hans Anton Williard. Carl Friedr. Häbler. Joh. Ant. Castell. Ant. Herold. Eduard Meister. Emil Cauer. Jos. Altmann 60

Beiträge zur ältern niederdeutschen Kupferstichkunde

des 15. und 16. Jahrhunderts.

Von Dr. ph. **A. Andresen.**

Herr Kunsthändler Drugulin hat unlängst ein niederdeutsches Gebetbuch aus der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts erworben, das reich mit bildnerischem Schmuck ausgestattet ist und wohl eine eingehende Betrachtung verdient. Den Freund der ältern Kupferstichkunde muss der Inhalt um so mehr interessiren, als fast alle darin enthaltenen Blätter bisher nicht bekannt waren, in Bartsch und Passavant nicht verzeichnet sind.

Das Buch, in klein Octav-Format, auf Papier und Pergament geschrieben, mit Initialen reich verziert, ist eines der vielen Gebetbücher, die uns von frommen Klostergeistlichen erhalten sind. Ein Datum in der Schrift oder im Kalender vorn ist nicht angegeben. Die Schriftzüge selbst tragen ein alterthümliches Gepräge, doch fällt, wie wir mit Gewissheit erhärten können, die Entstehung des Buches wahrscheinlich um 1530, weil Kupfer darin vorkommen, von denen eines von 1523 datirt ist und andere wieder sich als Kopien nach Blättern von A. Dürer und Lucas von Leyden ausweisen. Dass die Schrift nicht früher als die Kupferstiche ist, erhellt daraus, dass einerseits die grösseren Stiche auf der Rückseite beschrieben sind, andererseits in der Schrift selbst leere Räume für das Einkleben der kleineren Blätter gelassen wurden.

Es ist mit grosser Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass das Gebetbuch von einem Mönch des Klosters St. Trond in Lüttich herrührt. Die Bibliothek zu Lüttich bewahrt eine Anzahl Manuscripte dieses aufgehobenen Klosters und ein anderes vom „Frater Truda Gemblacensis“ mit 58 Stichen geschmückt, besitzt T. O. Weigel in Leipzig. Derselbe Meister M der in diesem Manuscript mit 7 Blättern vertreten ist, erscheint auch in unserem Gebetbuch mit einer Reihe Blätter und von den

Digitized by Google

übrigen Monogrammisten sind eben jene stark vertreten, die sich sonst nur in reicherer Auswahl in den Manuscripten der Stadtbibliothek zu Lüttich erhalten haben.

Mit dieser Annahme stimmen auch die Beschaffenheit des Textes und die Wahrnehmung, dass sämmtliche vertretene Meister niederdeutscher Herkunft sind. Vom Text, in welchem bereits die Ansätze des Niederländischen oder Holländischen klar ausgeprägt sind, geben wir in folgendem eine Probe: Wy bidden dy heer verwecke dyn moeghentheit ēn coeme. Op dat wy verdyenen moeten by dynre hulpen beschermt te werden van de aenstaenden onser sonden wtghenoemen te werden en by dynre verloesyn ghesont moeten werden Die met god den vader ende metten heiligten gheist etc.

Die Meister, die darin mit Stichen vertreten, sind, wie bereits gesagt, sämmtlich in Niederdeutschland, und wollen wir Städte nennen, in Amsterdam, Lüttich, Köln, Wesel etc. zu suchen, der grössere Theil der Monogrammisten und Anonymen mag Lüttich allein angehören. Vertreten sind von namhaften Meistern: Johann von Köln zu Zwolle, Franz von Bocholt, Israel von Meckenen, Teleman von Wesel, Alart Claessen, Jac. Binck von Köln (dieser mit Blättern aus seiner frühesten Zeit), der Meister S von Brüssel etc.

Das Buch enthält über 250 einzelne Kupfer, doch sind manche nur Ausschnitte und Bruchstücke von grösseren Blättern, die wir selbstverständlich nicht beschreiben, dabei. Fast alle Blätter sind, mit Ausnahme einiger 20, den Nachforschungen von Bartsch und Passavant entgangen und bietet somit unser Katalog kein geringfügiges Material zur Ergänzung der Lücken ihrer Werke. — Da, wo wir es nicht besonders angemerkt haben, dass die Blätter in das 15. Jahrhundert gehören, fallen sie sämmtlich in die drei ersten Decennien des 16. Jahrhunderts. — Die unbeschriebenen Blätter haben wir vor der Nummer durch einen Stern ausgezeichnet und am Schluss haben wir endlich eine Uebersicht nach den Meistern beigefügt.

M. Pass. II. p. 163.

*1. Der segnende Heiland.

H. 2″ 10‴ (?), Br. 1″ 10‴.

Der segnende Heiland in seiner Eigenschaft als Himmelskönig oder Weltenrichter. Er steht, von vorn gesehen und etwas nach links gewendet, auf flachem Terrain, sein Haupt umgiebt ein viereckiger Strahlennimbus, er trägt einen Mantel

Digitized by Google

über dem Untergewand und sein langes Haar wallt auf die Schultern herab; auf seiner Linken hält er die Weltkugel mit dem Kreuze, die Rechte hat er zum Segnen emporgestreckt.

Das Blatt ist vom Meister , dessen Zeichen sich links vorn im Boden befindet. Es ist in Bartsch VI. p. 412 und Passavant II. p. 163 nicht beschrieben. Bartsch hat das Zeichen nicht genau abgebildet.

* 2. Der segnende Heiland, mit dem Medaillon der Kreuzigung.

H. 2″ 8‴, Br. 1″ 10‴.

Der nach rechts gewendete Heiland steht auf kahlem hügelichten Terrain, er hält auf der Linken die Weltkugel mit dem Kreuz und segnet mit der Rechten. Auf dem vom Strahlennimbus umflossenen Haupt trägt er eine diskusartige Scheibe mit Lilienschmuck. Der Heiland steht in einem Bogen, der oben ein Medaillon mit seinem Kreuzestod (zehn Figuren) enthält. Eine Blumenarabeske, mit einem Vogel zur Rechten, umgiebt beide Seiten des Bogens. Mit doppelten Einfassungslinien.

Das Blatt gehört wahrscheinlich einer grösseren Folge, Christus und die Apostel an, es ist unten im Medaillon mit dem Zeichen signirt, das sich weder in Bartsch noch Passavant findet. Der Stecher scheint aus der Schule des Meisters S, Passav. II. p. 47, zu sein und gehört das Blatt vielleicht der Folge im Kataloge dieses Meisters Pass. III. p. 69, No. 201 an.

Anonym.

* 3. Der Schmerzensmann mit den Marterwerkzeugen.

H. 3″ 1‴, Br. 2″ 1‴.

Der bis zu den Hüften nackte Heiland, mit der Dornenkrone auf dem Kopf, steht in seinem Grabe, er ist ein wenig gegen links gewendet, legt seine Rechte gegen das Wundenmaal seiner Seite und zeigt mit der erhobenen Linken das Maal dieser Hand. Ein ovaler Strahlennimbus, der den Stamm des Kreuzes, vor welchem der Heiland steht, verdeckt, umgiebt die Figur. Zur Linken sind die Köpfe des Judas mit dem Geldbeutel um den Hals, des Petrus und eine Schale mit dem Trinknapf, zur Rechten vor der Leiter die Köpfe des Pilatus und Kaiphas. Der Spiess und Stab mit dem Schwamm lehnen gekreuzt gegen den Querbalken des Kreuzes,

Digitized by Google

auf welchem auch die Zange hängt. Unten auf der Stufe des Grabes liegen Ruthe, Würfel und Hammer, und zur Rechten kniet ein anbetender Mönch, über dessen Kopf ein Spruchband mit der Inschrift . D. IOD'S. CORNELIO . .

Das Blatt ist unbezeichnet, aber mit grosser Wahrscheinlichkeit eine Arbeit des Meisters M. Pass. III. p. 88.

Anonym.

*4. Der Schmerzensmann auf dem Kreuz sitzend.

Rund. Durchmesser 1″ 10‴.

Der nach rechts gewendete, von seinen Marterwerkzeugen umgebene Heiland sitzt, mit dem Rücken gegen die Geisselsäule, auf dem am Boden liegenden Kreuz, er ist nackt bis auf das Schaamtuch, hat die Hände im Schoos ruhen und neigt das dornengekrönte, von einem Strahlennimbus umgebene Haupt auf die Seite. Würfel, Schwamm, Nägel, Hammer etc. liegen auf dem Boden. Zur Rechten ist sein Grab und dahinter die Leiter. Mit doppelten Einfassungslinien.

Das Blatt ist unbezeichnet und nicht beschrieben.

S. Pass. III. 47.

5. Das Einreiten Christi in Jerusalem.

H. 2″ 4‴, Br. 1″ 4–5‴.

Christus, umgeben vom Volk, reitet in Profil gesehen nach links, er hat die Rechte zum Segnen erhoben; der Esel betritt mit den Vorderfüssen ein Gewand, das ein Anhänger des Heilandes auf dem Erdboden ausgebreitet hält. Im Mittelgrunde sieht man das Thor und Thürme der Stadtmauer, zwischen ihnen eine Figur in einem Baum. Unten rechts im Boden das Zeichen S. Mit doppelten Einfassungslinien.

Das Blatt ist vom Brüsseler Meister S, Passavant III. p. 47, und scheint der Folge Pass. 6—59 anzugehören, wenn schon die Maasse um einige Linien differiren. Passavant hat die Blätter dieser Folge nicht einzeln beschrieben.

S. Pass. III. p. 47.

*6—20. 15 Bl. Die Passion Christi.

Rund. Durchmesser 1″ 7‴.

Die Blätter sind nicht bezeichnet, gehören aber unzweifelhaft dem Brüsseler Meister S oder seiner Schule an. Passavant beschreibt mehrere Folgen von diesem Meister mit Darstellungen aus dem Leiden Christi, Maasse und Beschreibungen

Digitized by Google

wollen jedoch nicht zu den vorliegenden Blättern passen. Ob sie selbstständige Blätter bilden oder ob sie Ausschnitte aus grösseren Blättern sind, können wir, da sie bis zur Einfassung beschnitten sind, nicht bestimmen. Sie haben doppelte Einfassungslinien.

6) Das Einreiten Christi in Jerusalem.

Der Heiland, gefolgt von Jüngern, kommt von der linken Seite geritten, er segnet das rechts vor dem Thor knieende Volk, unter welchem ein Mann seinen Mantel über den Erdboden ausbreitet. Ein junger Esel schreitet neben dem vom Heiland gerittenen Thier her.

7) Christus feiert das Abendmahl.

Die Jünger sitzen um einen runden Tisch, Christus zwischen ihnen hinter dem Tisch, er hält den Kelch in der Linken und scheint die Worte zu sprechen: „Einer unter Euch wird mich verrathen.“ Judas, auf den die Aufmerksamkeit der übrigen Jünger gerichtet ist, sitzt links vorn. Johannes ist im Verhältniss zu klein und nicht im Schoos des Heilandes, sondern scheinbar mitten auf dem Tisch liegend, dargestellt.

8) Christus am Oelberg.

Die drei Jünger ruhen vorn, Petrus mit dem Schwert in der Mitte. Der Heiland, dem der Leidenskelch erscheint, kniet links bei einem alten Baum auf einem Hügel. Rechts im Hintergrunde dringt Judas mit der Kriegerschaar zum Gartenthor herein.

9) Der Judaskuss.

Der Heiland steht in der Mitte zwischen den Soldaten, Judas, der die Hand gegen seine Brust gelegt hat, ist in Begriff ihn zu küssen. Der am Ohr verwundete Malchus ist links, vorn und hinter ihm Petrus, der sein Schwert in die Scheide steckt.

10) Christus vor Hannas.

Hannas sitzt zur Linken auf einem Thron und fasst mit beiden Händen vor der Brust sein Gewand, um es zu zerreissen. Christus steht zwischen zwei Soldaten Hannas gegenüber zur Rechten. Räthe des Hohenpriesters stehen im Grunde des Zimmers.

11) Christus vor Pilatus.

Pilatus sitzt rechts vorn in einer gewölbten Halle. Christus steht in der Mitte vor ihm zwischen zwei Soldaten

Digitized by Google

von denen der eine nach seiner Armbewegung zu schliessen, ihn anzuklagen scheint. Im Grunde der Halle andere Soldaten.

12) Die Geisselung Christi.

Der nackte, nur mit dem Schaamtuch bekleidete Heiland steht in der Mitte, ein rechts befindlicher, vom Rücken gesehener Henker, schwingt gegen ihn die Geissel. Zu beiden Seiten sehen wir richterliche Personen, welche die Execution leiten, hinter Tischen sitzen.

13) Die Dornenkrönung.

Der mit dem umgehängten Mantel bekleidete Heiland sitzt in der Mitte auf einem Stamm, seine Hände sind gefesselt. Zwei hinter ihm stehende Soldaten pressen ihm die Dornenkrone auf das Haupt, ein dritter, zur Rechten, verhöhnt ihn, ein vierter hinten hinter der Säule, schwingt die Geissel. Der die Execution leitende Beamte sitzt zur Linken.

14) Die Schaustellung.

Der Heiland, mit dem Rohr in der Hand, steht rechts auf einem Altan, Pilatus und zwei seiner Räthe hinter ihm. Links ist das Volk und in der Mitte vorn ein höhnender Knabe.

15) Pilatus wäscht die Hände.

Pilatus sitzt zur Linken, ein knieender Diener hält das Waschbecken, ein zweiter giesst ihm Wasser über die Hände. Zwei Soldaten führen rechts den Heiland fort.

16) Christus trägt das Kreuz.

Der Heiland ist in der Mitte, er fasst das Schweisstuch, das die rechts knieende Veronica hält. Simon von Cyrene unterstützt den Stamm des Kreuzes, während zwei Soldaten mit Knitteln auf den Heiland einstossen und hauen.

17) Christus wird an's Kreuz geheftet.

Das Kreuz liegt an einem Hügel und der Heiland auf demselben. Ein Soldat rechts schlägt einen Nagel durch seine Hand, ein zweiter links einen andern durch seine Füsse, ein dritter nimmt ein Grabscheit. Zuschauendes Volk, Beamte und Soldaten sind im Grund. Zwei Nägel, ein Bohrer und eine Hippe liegen am Boden.

Digitized by Google

18) Christus am Kreuz.

Er hängt in der Mitte. Johannes und zwei heilige Frauen stehen zur Linken, der Hauptmann, der seine Hand auf einen Schild stützt, zur Rechten vor Kriegsvolk, Magdalena umfasst knieend das Kreuz.

19) Die Grablegung.

Zwei Männer legen den Heiland in das Grab, Joseph von Arimathia, das Grabtuch haltend, ist zur Linken bei den Füssen des Heilandes. Maria, mit dem Schwert in der Brust, Johannes und andere heilige Figuren stehen hinter dem Grab.

20) Die Auferstehung Christi.

Der von vorn gesehene Heiland steht auf seinem Grabe und hält die Siegesfahne in der Linken. Eine Strahlenglorie umgiebt die Gestalt. Drei Wächter, zum Theil noch schlafend, zum Theil aufgeschreckt, sind zu jeder Seite des Grabes.

M. R. Pass. III. p. 95.

*21. Christus am Oelberg.

H. 2″ 6‴, Br. 1″ 9‴.

Die drei schlafenden Jünger sitzen links vorn in einer Gruppe beisammen innerhalb des Gartens, der durch einen runden Pallisadenzaun eingehegt ist. Der nach links gewendete Heiland kniet im Mittelgrund und fleht zum Leidenskelche, der auf einem Felsen steht. Rechts hinten ist das offenstehende Gartenthor. Unten rechts das Zeichen M. R.

Passavant III. p. 95 beschreibt von diesem niederländischen oder niederdeutschen Meister aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts nur drei Blätter, eine heilige Jungfrau, einen St. Remigius und Christus am Kreuz. Wir werden noch mehrere Blätter kennen lernen.

Jacob Binck.

*22. Der schmerzenreiche Heiland.

H. 3″ 4‴, Br. 2″ 5‴.

Der von vorn gesehene Heiland ist im Brustbilde vorgestellt, er ist mit dem Mantel der Dornenkrönung bekleidet und hält das Kreuz und die Martersäule in den Armen, das dornengekrönte Haupt neigt er auf seine rechte Schulter und zeigt die Wundenmaale seiner Hände. Ueber seinem Haupt flattert eine Bandrolle mit der Inschrift: ASPICE . Q . TRĀSIS etc. Rechts oben Binck's Zeichen.

Digitized by Google

Das Blatt, aus der ersten Zeit des Künstlers, ist weder von Bartsch noch Passavant beschrieben.

M. R. Pass. III. p. 95.

* 23. Die Geisselung Christi.

H. 2″ 8—9‴, Br. 1″ 10‴.

Der nach rechts gekehrte Heiland ist in der Mitte des Gefängnisses mit den Händen festgebunden, drei Henker vollziehen die Execution, zwei schlagen mit Ruthen, der dritte mit einer Geissel auf ihn ein, der eine der beiden ersteren, der zur Rechten steht, packt den Heiland zugleich am Haar. Der die Strafvollziehung leitende Beamte sitzt rechts oben hinter einer Mauerbrüstung. Unten in der Mitte das Zeichen M. R.

Auch dieses Blatt des Meisters M. R. Pass. III. p. 95 ist unbeschrieben. Es ist wahrscheinlich, dass es wie No. 21 und 26 einer grössern Folge der Passion Christi angehört.

Anonym.

* 24. Veronica mit dem Schweisstuch.

H. 2″ 4‴, Br. 1″ 11‴.

Veronica, welche das Tuch mit dem Antlitz Christi mit beiden Händen vor sich ausgebreitet hält, steht in der Mitte zwischen den Aposteln Paulus und Petrus, die an ihren Attributen, Schwert und Schlüssel, erkannt werden. Petrus steht zur Rechten.

Anonymes Blatt aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts und nicht beschrieben.

Anonym.

* 25. Ecce Homo.

H. 3″ 4‴, Br. 2″ 2‴.

Der nach links gewendete, an den Händen gefesselte und nur mit dem Schaamtuch bekleidete Heiland sitzt in der Mitte auf dem Stumpf eines dicken abgesägten Baumes, zu dessen Seiten einige Gräser stehen. Zu beiden Seiten von den Schultern des Heilandes sind die Worte ECCE HOMO und über ihm ist ein Doppelbogen mit geschwungenem Ast- und Laubwerk.

Anonymes Blatt von wenig Verdienst. Unbeschrieben.

Digitized by Google

M. R. Pass. III. 95.

*26. Christus am Kreuz.

H. 2″ 8‴, Br. 1″ 9‴.

Der Heiland hängt in der Mitte. Maria, die beide Hände faltet und den Blick senkt, steht links, Johannes, der die Augen zum Heiland emporrichtet, die linke Hand gegen die Brust legt und in der andern ein Tuch hält, rechts. Magdalena, auf den Knieen hinter dem Kreuz, umfasst dasselbe mit beiden Händen. Der Boden ist uneben und trägt einen Grasbüschel. Unten rechts die Tafel mit dem Zeichen M. R.

Auch dieses Blatt des Meisters M. R. ist unbeschrieben.

W. (Wenzel von Olmütz?)

*27. Christus am Kreuz.

Rund. Durchmesser 1″ 5‴.

Copie von der Gegenseite nach dem kleinen Crucifix oder Degenknopf A. Dürer's. Die heiligen Frauen stehen zur Linken. Oben im Plattenrand das Zeichen des Copisten, eines unbekannten Meisters W. (Wenzel von Olmütz?). Nicht beschrieben.

Israel von Meckenen.

*28. Der Heiland mit seinem Wappenschild.

Rund. Durchmesser 3″ 5‴ der Darstellung.
„ 4″ 5‴ der Platte.

Rundes Blatt mit reichgewundenem Laubschmuck in drei Feldern, von welchen das mittlere grössere, ein oben und unten gerundetes Oblongum, die bezeichnete Darstellung enthält. Der nackte, nur mit dem Schaamtuch bekleidete Heiland steht hier auf dem Reifen der Weltkugel, er hat das Kreuz im rechten Arm, zeigt mit der rechten Hand das Wundenmaal seiner Seite und hält mit der Linken seinen auf der Weltkugel ruhenden Wappenschild mit den Marterwerkzeugen. Als Helmschmuck hat der Schild eine strahlende segnende Hand mit der Lilie. Oben in der Mitte über dem Kreuz eine kleine Bandrolle mit den Worten „ecce homo.“ Unten in dem 7 Linien breiten Plattenrand der Name Israhel.

Das Blatt findet sich weder in Bartsch noch Passavant beschrieben.

Digitized by Google

*29. Christus am Kreuz zwischen den Schächern.

H. 3″ 10‴, Br. 2″ 6‴.

Christus hängt in der Mitte, die beiden Schächer, gegen den Heiland gekehrt, auf den Seiten. Die Gruppe der heiligen Frauen mit Johannes steht links, der Hauptmann, zwei andere Männer und ein Krieger zu Pferd sind rechts. Vier um die Kleider würfelnde Soldaten, in der Mitte vorn, sind über ihr Spiel in Streit gerathen, einer zückt den Dolch, ein anderer zieht das Schwert.

Unten links am Boden das Zeichen eines unbeschriebenen Meisters von mittelmässigem Werthe.

Anonym.

*30. Der Schmerzensmann.

H. 3″ 1‴, Br. 2″ 3‴.

Der nackte, dornengekrönte, nur mit dem Schaamtuch bekleidete Heiland steht in seinem Grabe, er neigt das Haupt auf die Seite, zeigt die Wundenmaale seiner Seite und seiner linken Hand. Eine ovale Strahlenglorie umgiebt die Gestalt. Zu Seiten sind, rechts die Martersäule und die Köpfe des Judas, Petrus und der Magd, links die Leiter, der Schwamm und die Köpfe des Pilatus und Hohenpriesters. Auf dem Grab liegen Hammer und Würfel, auf der Stufe die Ruthe und rechts kniet ein anbetender Mönch.

Das Blatt ist unbezeichnet und nicht beschrieben.

M. Pass. III. p. 88.

*31. Christus an der Martersäule.

H. 2″ 10‴, Br. 1″ 7‴.

Der nackte, von vorn gesehene Heiland steht an der Martersäule, an welche er fest gebunden ist, er neigt sein dornengekröntes Haupt auf seine rechte Schulter und hält in den kreuzweis gelegten Händen die Ruthe und Geissel. Unten links im Boden das Zeichen M.

Passavant beschreibt von diesem wahrscheinlich Lüttichschen Meister, Bd. III. p. 88, 11 Blätter; das eben beschriebene kennt er nicht.

Digitized by Google

Anonym.

*32. Der Schmerzensmann.

H. 2″ 3‴, Br. 2″ 1½‴.

In einem Kreis mit Laubwerk ist ein stehendes Oval construirt und in diesem die bezeichnete Darstellung angebracht. Der nackte, dornengekrönte, an den Handgelenken gefesselte Heiland mit Ruthe und Geissel in beiden Händen, sitzt auf dem vordern Ende seines Grabes vor dem Kreuz. Zur Linken erblicken wir Martersäule, Zange und Nagel, die Köpfe des Petrus und der Magd, des Pilatus, Hannas und Judas, zur Rechten hinter dem Grab die Leiter, Speer, Schwamm und Würfel. Waschkanne und Salbenbüchse stehen auf dem Grab. Das Ganze, dessen Ecken mit Laubwerk ausgefüllt sind, ist von einer doppelten viereckigen Einfassungslinie eingeschlossen.

Dieses anonyme Blatt, von feiner Stichelarbeit, ist unbeschrieben.

M. Pass. II. p. 163.

*33. Der todte Heiland im Schoos seiner Mutter.

H. 2″ 8‴, Br. 1″ 10½‴.

Maria, nach links gewendet, sitzt in der Mitte an der Erde vor der Ecke des offenen Grabes und hält den nackten Sohn aufgerichtet auf ihrem Schoos. Vorn links liegt die Dornenkrone. Hinter dem Grabe steht die Leiter an dem Kreuz, von welchem aber nur der untere Theil des Stammes sichtbar ist. In der Ferne sieht man eine Andeutung von Jerusalem. Unten links das Zeichen M.

Dieses Blatt des von Passavant II. p. 163 behandelten Meisters ist unbeschrieben.

M. R. Pass. III. 95.

*34. Die Auferstehung Christi.

H. 2″ 8‴, Br. 1″ 9‴.

Der nackte, mit dem Mantel bekleidete Heiland steigt aus dem Grab, das eine Bein zur Erde niedersetzend, hervor, er hält die Siegesfahne in der Rechten und segnet mit der Linken. Zwei Wächter mit Hellebarden sind rechts und links hinter dem Grabe, aber nur mit den behelmten Köpfen sichtbar. Unten in der Mitte im Boden das Zeichen M. R.

Das Blatt gehört zu den Nummern 21, 23 und 26 und ist von Passavant nicht beschrieben.

Digitized by Google

Anonym.

*35. Christus zu Emaus.

H. 2" 8‴, Br. 2".

Er sitzt zwischen zwei Jüngern hinter einem runden Tisch und bricht mit beiden Händen ein Brot auseinander. Zwei Becher und ein Doppelbrötchen sind auf dem Tisch. Der zur Rechten sitzende Jünger trägt seinen Reisehut hinter dem Rücken.

Unbeschriebenes Blatt, von einem Meister des 15. Jahrhunderts, in der Manier des Johann von Köln zu Zwolle.

M. Pass. III. p. 88.

36. Der Schmerzensmann.

Rund. Durchm. 2" 4‴.

Der nackte, seine Wunden zeigende, von vorn gesehene Heiland steht vor dem Kreuz in seinem Grabe, auf dessen Stufe unten drei Becher stehen. Zu den Seiten des Heilandes sind die Köpfe seiner Verderber und die Marterwerkzeuge, links die Laterne, die Martersäule mit dem Hahn, Geissel und Ruthe, die Köpfe des Petrus und der Magd, rechts die übrigen Instrumente. In der Mitte unten im Rande das Zeichen M.

Das Blatt ist von Pass. III. p. 88 unter Nummer 2 beschrieben.

Anonym.

*37. Die heilige Dreieinigkeit.

H. 3" 8‴, Br. 2" 7‴.

Gott Vater, in langem Mantel und mit der Tiara auf dem Kopf, sitzt in der Mitte in einem Thron und hält den nackten nach links gewendeten Sohn auf den Knieen. Der heilige Geist, in Gestalt einer Taube, schwebt oben rechts, zwei anbetende Engel auf den Seiten. Andeutungen von Gewölk umschliessen das Ganze.

Anonymes Blatt von steifer Behandlung und mittelmässiger Arbeit nach A. Dürer. Unbeschrieben. Das Blatt ist eine gegenseitige Copie nach dem Blatt des Meisters M., No. 62 unsers Katalogs.

M. Pass. III. p. 88.

*38. Die Messe des h. Gregor.

H. 3" 8‴, Br. 2" 8‴.

Der Schmerzensmann, umgeben von seinen Marterwerkzeugen, steht oben, links vor seinem Grabe und vor seinen

Digitized by Google

Füssen der Leidenskelch. Gewölk umgiebt die heilige Gestalt. Der heil. Gregor kniet in der Mitte zwischen zwei andern Geistlichen vor dem Altar, der zur Linken knieende hat ein Glöckchen in der Hand. Rechts steht ein Ministrant mit einer brennenden Fackel und der päpstlichen Tiara. Unten in der Mitte im Boden das Zeichen M.

Das fleissig ausgeführte Blatt ist von Passavant III. p. 88. nicht beschrieben.

Anonym.

* 39. Die Himmelskönigin.

H. 2″ 6‴, Br. 1″ 4‴.

Maria, in langem Mantel und mit einer Sternenkrone auf dem Haupt, steht ein wenig nach links gewendet auf dem Halbmond, sie hält das nackte Kind, das nach einem Apfel langt, auf ihrem rechten Arm. Eine ovale, von einem Rosenkranz eingefasste Strahlenglorie umgiebt die Gestalt. Oben in den Ecken ist Gewölk, unten eine Bandrolle mit der Inschrift AVE GRA. PLEA DNE TECUM.

Hübsches unbezeichnetes Blatt in der Weise des Meisters M. Unbeschrieben.

M. Pass. III. p. 88.

* 40. Die Himmelskönigin mit einem Mönch.

H. 3″ 4‴, Br. 2″ 3‴.

Maria steht auf dem Halbmond und hält das nackte Kind auf dem Arm. Dieses segnet mit der einen Hand und nimmt mit der andern einen Apfel aus der Hand der Mutter. Eine ovale, von einem Rosenkranz umgürtete Strahlenglorie umgiebt die ganze Figur. Oben in den Ecken und unten rechts ist Gewölk angedeutet. Unten links kniet ein anbetender Mönch. Ueber seinem Kopf ist eine Bandrolle mit dem Namen S . IOSEPH . DE STEINVEL. Unten am Boden beim Gewand des Mönches das Zeichen M.

Das Blatt ist von Passavant III. p. 88 nicht beschrieben.

Anonym.

* 41. Maria mit dem Kinde vor einem Baum.

Rund. Durchm. 2″ 2‴.

Sie sitzt ein wenig nach links gewendet vor dem Fuss eines Baumes und hält das nackte Kind, das eine Birne in den Händen hat, auf ihrem Knie.

Digitized by Google

Anonymes Blatt. Gegenseitige Copie nach Lucas von Leyden B. 83. Unbeschrieben.

Anonym.

*42. Die Himmelskönigin mit St. Katharina und Barbara.

H. 3" 2‴, Br. 2" 6‴.

Sie steht, mit dem Kind auf dem Arm, der Sternenkrone auf dem Haupt und umflossen von einer Glorie, auf dem Halbmond, der auf dem Höllendrachen ruht. Oben schweben im Gewölk zwei Engel, unten sitzen links St. Katharina, rechts St. Barbara, beide mit Büchern und mit ihren Attributen. Im Unterrand ist eine siebenzeilige, uns undeutbare Inschrift.

Anonymes Blatt von wenig Verdienst. Unbeschrieben.

M. Pass. III. p. 88.

*43. Die Himmelskönigin und St. Bernhard.

H. 3" 4‴, Br. 2" 9‴.

Maria mit dem Kind auf dem Arm, gekrönt von zwei Engeln, auf dem Halbmond und in Strahlenglorie, erscheint über einem Renaissance-Altar dem rechts vorn knieenden heiligen Mönch Bernhard, den sie mit der Milch ihrer Brust bespritzt. Links unten auf der Stufe des Altars stehen die Worte: ECCE BERNARDI. Zwischen der Himmelskönigin und dem Mönch flattert eine Bandrolle mit der Inschrift: MONSTR. TE. ESSE MATREM. Rechts im Hintergrund sieht man eine Kirche. Am Altar ist das Zeichen M.

Passavant beschreibt unter No. 4 eine ähnliche Darstellung, doch ist sie die unsere nicht.

Anonym. (M. Pass. III. p. 88.)

*44. Die Himmelskönigin.

H. 2" 8‴, Br. 1" 11‴.

Sie steht, ein wenig nach links gewendet, mit der Sternenkrone auf dem Haupt, auf dem Halbmond, und hält das Kind, dem sie einen Apfel reicht, auf dem Arm. Eine flammende Glorie, von einem Rosenkranz umgürtet, geht von der heiligen Gestalt aus. Oben im Gewölk der Ecken sind zwei geflügelte Engelköpfe, unten ist eine Bandrolle mit der Inschrift: AVE GRACIAE PLENAE DMS TECVM.

Das unbeschriebene Blatt ist unbezeichnet, scheint aber dem Meister M anzugehören.

Digitized by Google

Anonym.

*45. Der Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes.

(Halbe Figuren.)

H. 3" 2‴, Br. 2" 3‴.

Der nackte, bis zu den Hüften sichtbare Heiland steht in der Mitte zwischen seiner Mutter und Johannes, denen er seine Wundenmaale zeigt. Auch diese sind nur in halber Figur vorgestellt und Maria ist zur Linken. Ueber ihren Häuptern schweben zwei Engel mit der Martersäule, dem Kreuz und Speer. Die Darstellung befindet sich unter einem runden Bogen, dessen schmale Seitenwände mit phantastischen Säulen geziert sind, während die obere Wandfläche vier, mit den Schwänzen paarweis zusammengebundene, Aepfel schluckende Delphine und zwei Cherubimköpfe trägt.

Anonymes Blatt in der Manier des Meisters ᚠ Pass. II. p. 163 und nicht beschrieben.

Anonym.

*46. Die Himmelskönigin mit einem Mönch.

Rund. Durchm. 1" 7½‴.

Die flammende heilige Erscheinung innerhalb eines Rosenkranzes nimmt die grössere linke Hälfte des Blattes ein. Maria hält das nackte Kind auf den Armen, es scheint einen brezelartigen Gegenstand zu segnen, den ein rechts knieender Mönch hält. Um den Kopf des letztern ist eine Bandrolle mit einer verkehrten undeutlichen Inschrift, wie es scheint AVE MARIA etc. lautend.

Unbeschriebenes nielloartiges Blatt.

Anonym.

*47. Die Himmelskönigin.

H. 2" 7‴, Br. 1" 7‴.

Sie steht in einer von einem Rosenkranz umfassten flammenden Strahlenglorie auf dem Halbmond, hat eine Sternenkrone auf dem Haupt und hält das Kind, dem sie einen Apfel reicht, auf ihrem rechten Arm. Unten in den Ecken ist Gewölk angedeutet, oben ist eine gewundene Blumenarabeske.

Anonymes unbeschriebenes Blatt.

Digitized by Google

Anonym.

*48. Die Himmelskönigin sitzend.

Rund. Durchm. 1″ 10‴.

Sie sitzt, ein wenig nach links gewendet auf dem Halbmond, hat die Füsse übereinander geschlagen und hält das nach dem Apfel langende Kind auf ihrem rechten Knie. Zwei schwebende grosse Engel halten eine Krone über ihrem Haupt, dessen Haar durch ein Stirnband gehalten wird. Ein Rosenkranz umgürtet ihre Flammen- und Strahlenglorie und zu Seiten erblicken wir Cherubimköpfe in Gewölk.

Anonymes unbeschriebenes Blatt.

Anonym.

* 49. Die sieben Schmerzen der Maria.

H. 3″ 7‴, Br. 2″ 9‴

Architektur mit drei gewölbten Nischen und spätgothischem Ornament. In der mittleren Nische steht die Himmelskönigin auf dem Halbmond und Satan. Vor jeder Seitennische sind drei Medaillons mit folgenden Darstellungen: links: die Klage der heiligen Frauen um den todten Heiland, die Grablegung, die Beschneidung; rechts: Christus am Kreuz, die Kreuztragung und der zwölfjährige Christus im Tempel. Ein siebentes Medaillon in der Mitte unten enthält die Flucht nach Egypten. Unten lesen wir: Septem dolores marie virgis.

Anonymes, unbeschriebenes Blatt von sehr dunkler Haltung in den Schatten.

*50. Die schmerzensreiche Maria.

Rund. Durchm. 1″ 7‴.
Höhe der Platte 1″ 8‴? Br. 1″ 8‴.

Sie sitzt, von vorn gesehen, in einer Landschaft an einem Hügel und ist mit einem langen faltenreichen Mantel über dem Untergewand bekleidet, sie legt die Hände zum Gebet aneinander und hat sieben Schwerter, drei zur Rechten, vier zur Linken, in ihrer Brust stecken. Hinten auf dem Hügel stehen zwei Dornengewächse. Unten links und rechts im Plattenrande die obigen Zeichen.

Unbeschriebenes Blatt eines unbekannten Meisters.

Digitized by Google

Anonym.

*51. Die Anbetung der Weisen.

H. 3″ 2‴, Br. 2″ 5‴.

Maria, mit dem Kind auf dem Schoos, sitzt rechts vor der Thür eines Gebäudes, in welcher oben der Kopf Josephs sichtbar ist. Zwei der Könige haben sich auf die Kniee niedergelassen, der dritte, der Mohr, mit einem Becher in den Händen und in Kriegertracht, steht links. Oben links der Stern. Im Unterrand ist eine Verzierung mit einem geflügelten Cherubimkopf in der Mitte, angebracht.

Anonymes unbeschriebenes Blatt von roher Arbeit.

Anonym.

*52. Die Himmelskönigin.

H. 4″ 3‴, Br. 2″ 10‴.

In einer viereckigen Blumenbordüre. Sie steht auf dem Halbmond in einer Strahlen- und Flammenglorie, hat eine Sternenkrone auf dem Haupt und blickt zu dem nackten Kinde nieder, das sie auf den Händen hält. Das nach links gekehrte Kind hält mit seiner Rechten die Weltkugel mit dem Kreuz. In den oberen Ecken ist Gewölk, in den unteren sind Felsen angedeutet. Diese Darstellung, welche 2″ 10‴ hoch und 1″ 9‴ breit ist, ist von einer Blumenbordüre umrahmt.

Anonymes unbeschriebenes Blatt.

Anonym.

*53. Die Himmelskönigin mit vier Engeln.

H. 3″ 8‴, Br. 2″ 6‴.

Sie steht, nach rechts gewendet, in einer von einem Rosenkranz umgürteten Flammen- und Strahlenglorie, auf dem Halbmond und hält das Kind, das eine Birne in der Hand hat, auf ihrem linken Arm. Zwei oben schwebende Engel halten ihre Sternenkrone, zwei andere unten die Spitzen des Halbmonds.

Anonymes unbeschriebenes Blatt von geringem Werthe, wie es scheint von demselben Meister, der die heilige Dreieinigkeit No. 37 gestochen hat.

Anonym.

*54. Die Himmelskönigin unter dem Baldachin.

H. 3″, Br. 2″ 3‴.

Sie sitzt, von vorn gesehen, mit den Füssen auf dem Halbmond, in einem Thron unter einem zeltartigen Baldachin

Digitized by Google

und hält das nackte Kind mit beiden Händen. Zwei oben schwebende Engel halten ihre Krone, zwei andere Engel stehen auf den Seiten des Thrones und heben den Vorhang weg; der eine von diesen, zur Rechten, reicht dem Kind eine Birne. Zwei kleine musicirende Engel sitzen unten. Oben am Baldachin die Worte: AVE. MARIA. G. (verkehrt).

Unbeschriebenes anonymes Blatt von dem Meister des vorigen Stiches und von geringem Werth. Es ist eine gegenseitige Copie nach dem Blatt No. 63 unsers Katalogs.

Anonym.

*55. Der Schmerzensmann.

H. 2″ 8‴, Br. 2″ 1‴.

Der nackte Heiland, mit einer grossen Strahlenglorie um das Haupt, sitzt im Freien auf einem mit Stroh bedeckten Stein, er ist etwas nach links gewendet, hält Ruthe und Geissel in beiden gefesselten Händen und blickt auf sein Kreuz nieder, welches vor ihm am Boden liegt. Der Boden ist zum Theil mit Gras bewachsen.

Unbeschriebenes anonymes Blatt in der Manier des Meisters M.

*56. Christus am Kreuz mit den Heiligen Hieronymus und Antonius.

H. 2″ 10‴, Br. 2″ 1‴.

Der Heiland hängt in der Mitte vorn. Links kniet Hieronymus mit seinem Löwen, rechts Antonius mit seinem Begleiter. Der Mittelgrund der Landschaft bietet runde Hügel. Hinten sehen wir eine Stadt, eine Kirche hinter Bäumen, eine Windmühle auf einem gerundeten Felsen und Bäume, letztere, in welchen das Gewand des Hieronymus hängt, links. Im Unterrand eine einzeilige Inschrift: Campus St. terrenum in zepperen und das obige Zeichen.

Unbeschriebenes Blatt aus dem Schluss des 15. Jahrhunderts.

M. R. Pass. III. p. 95.

*57. Der Judaskuss.

H. 3″ 5‴, Br. 2″ 6‴.

Christus steht in der Mitte zwischen den Jüngern und Soldaten; Judas, zu seiner Linken, giebt ihm den Kuss. Einer

Digitized by Google

der Soldaten, geharnischt, schwingt die Faust gegen das Haupt des Heilandes. Die drei Jünger sind links, Petrus steckt sein Schwert in die Scheide. Malchus liegt am Boden. Unten links bei der Laterne des Malchus das Zeichen M. R.

Das Blatt ist von Passavant III. p. 95 nicht aufgeführt.

Anonym.

*58. Die Geisselung Christi.

H. 3″ 6‴, Br. 2″ 6‴.

Der Heiland sitzt in der Mitte auf einem Block, seine Hände sind gefesselt. Zwei Henker drücken gewaltsam mit zwei verkreuzten langen Stöcken die Dornenkrone auf sein Haupt, ein dritter, hinter seinem Rücken, schwingt eine Keule, ein vierter, links vorn, bietet ihm das Rohr an. Links oben ist in einer Halbarkade der Richter mit Krone und Scepter angebracht. Der Fussboden des Gefängnisses ist parquettirt.

Anonymes Blatt in der Manier des Meisters M. R. Pass. III. p. 95. Unbeschrieben.

Anonym.

*59. Christus am Kreuz.

H. 3″ 2‴, Br. 2″.

Der Heiland hängt in der Mitte vorn, Maria mit dem Schwert in der Brust, steht zur Linken, Johannes, mit den Händen gesticulirend und aufwärts blickend, rechts, Magdalena umfasst den Stamm des Kreuzes, vor dessen Fuss ein Menschenschädel liegt. Drei oben schwebende Engel fangen das Blut der Wundenmaale auf. Im Hintergrund ist Jerusalem, von einem Castell zur Rechten beherrscht, angedeutet.

Anonymes unbeschriebenes Blatt.

Anonym.

*60. Der todte Heiland im Schoos seiner Mutter.

H. 3″ 6‴, Br. 2″ 7‴.

Gothischer Bogen mit einer Nische in der Mitte unten; der Heiland liegt hier im Schoose seiner klagenden Mutter, eine zweite heilige Frau kniet daneben. Sieben Schwerter stecken hinter den Köpfen dieser heiligen Frauen. In einer zweiten kleineren Nische oben scheint die Verlobung der heiligen Katharina dargestellt zu sein. Auf jeder Seite sind drei Medaillons folgenden Inhalts, links: der zwölfjährige

Digitized by Google

Christus im Tempel, die Flucht nach Aegypten, die Beschneidung, rechts: die Kreuztragung, die Kreuzigung und die Grablegung.

Anonymer Stich von enger, etwas verworrener Schraffirung. Unbeschrieben.

M. R. Pass. III. 95.

*61. Die Verkündigung Mariä.

H. 3" 6‴, Br. 2" 7‴.

Maria kniet zur Rechten hinter ihrem Betpult, auf welchem ein aufgeschlagenes Buch liegt. Der Engel steht links, er hält das Scepter in der einen Hand, in der andern ein Spruchband mit den Worten: .AVE.GRACIA.PLENA.DOM. Rechts auf einem Schrank steht ein Blumentopf. Der heilige Geist schwebt, von Gott Vater gesandt, oben in der Mitte durch eine runde Fensteröffnung hernieder. Unten links im parquettirten Boden das Zeichen M. R.

Das Blatt ist von Passavant III. p. 95 nicht beschrieben.

M. Pass. II. 163.

62. Die heilige Dreieinigkeit.

H. 3" 6‴, Br. 2" 7‴.

Dieselbe Darstellung, welche wir unter Nummer 37 beschrieben haben, hier jedoch von der Gegenseite, indem der todte Heiland nach rechts gewendet ist. Unten links in der Ecke das Zeichen M. Copie nach A. Dürer.

Das von uns unter No. 37 beschriebene Blatt ist eine gegenseitige Copie nach diesem. Pass. II. p. 163, No. 4 hat das Original beschrieben.

A

*63. Die Himmelskönigin unter dem Baldachin.

H. 3" 2‴, Br. 2" 4‴.

Dieselbe Darstellung, die wir unter No. 54 beschrieben haben, hier jedoch von der Gegenseite und das Original. Das obige Zeichen ist in der Mitte unten. Oben am Baldachin liest man .AVE.MARIA.GRACIA. In den beiden oberen Ecken ist eine Verzierung.

Unbeschriebenes Blatt eines unbekannten Meisters.

Digitized by Google

Jacob Binck.

*64. Ecce homo.

H. 3″ 10‴, Br. 2″ 11‴.

Der Heiland, von vorn gesehen und im Brustbilde mit umgehängtem Mantel und mit der Dornenkrone auf dem strahlenden Haupt. Er hat seine gefesselten Arme über einandergelegt und hält in seiner Rechten das Rohr. Die Figur befindet sich in einer schlichten Fensteröffnung. Im Unterrand die Worte: ECCE HOMO und das Zeichen.

Das Blatt ist aus der früheren Zeit des Meisters und unbeschrieben.

⅄+B *65. Der Heiland mit seinem Wappenschild.

H. 4″, Br. 2″ 9‴.

Der nackte, nur mit dem Schaamtuch bekleidete Heiland steht zur Linken und hält in seinem Arm sein Kreuz, während er mit der Linken seinen auf dem Boden ruhenden, etwas auf die Seite geneigten Schild hält. An diesem Schild sind die Marterbank mit dem Mantel und die übrigen Marterinstrumente abgebildet. Die Helmzier bildet die segnende Hand des Heilandes. Laubwerk krümmt sich vom Helm seitwärts. Im Unterrand zwei Zeilen Inschrift: IN CRVCE PVGNAVI MORIES MORTEM SVPERAVI MORTEM MORTE DOMO NE MORIATVR HOMO. Darunter in der Mitte das obige Zeichen.

Unbeschriebenes Blatt eines unbekannten, in Bartsch und Passavant fehlenden Meisters, aus der Schule des Israel von Meckenen, falls nicht hinter dem Monogramm der Name Meckenen in Bocholt zu suchen wäre, freilich eine Form des Monogramms des Israel von Meckenen, die sonst nicht vorkommt.

M. Pass. III. 88.

*66. Die Himmelskönigin mit vier Engeln.

H. 3″ 7‴, Br. 2″ 4‴.

Sie steht, mit dem Oberkörper ein wenig nach links gewendet auf dem Halbmond und dem Satan in Gestalt eines Drachens und hält das nackte Kind auf dem Arm. Dieses hat einen Apfel in der Hand. Eine Strahlenglorie umgiebt die heilige Gestalt. Oben halten zwei schwebende Engel die Krone, zwei andere unten, knieend, fassen die Spitzen des

Digitized by Google

Halbmondes. Die Ecken sind durch eine Erdbeerenfrucht und eine Blume ausgefüllt. Unten in der Mitte das Zeichen M.

Unbeschriebenes Blatt des Meisters M. Pass. III. p. 88.

Anonym.

*67. Die Himmelskönigin.

H. 3″ 3‴, Br. 2″ 4‴.

Sie steht auf dem Halbmond und dem Satan und hält das nackte Kind auf dem rechten Arm. Lichtstrahlen, von conventionell behandeltem Gewölk begrenzt, umgeben die Gestalt.

Geätztes anonymes Blatt. Unbeschrieben.

Anonym.

*68. Der Schmerzensmann.

H. 3″ 2‴, Br. 2″ 3‴.

Der nackte, bis zum Nabel gesehene Heiland vor dem Kreuz in seinem Grabe; er hat die Hände übereinandergelegt und neigt den Kopf auf seine linke Schulter. Zu beiden Seiten die Buchstaben g u d h. Oben an einer Tafel: $\overline{O}E\Lambda O\overline{I}\overline{X}O\overline{V}EC\Delta O\xi$.

Anonymes unbeschriebenes Blatt.

M. R. Pass. III. 95.

*69. Der Schmerzensmann mit Maria und Johannes.

H. 2″ 9‴, Br. 1″ 11‴.

Der nackte Heiland, seine Wundenmaale zeigend, steht vor dem Kreuz in seinem Grabe. Maria und Johannes knieen im Gebet vorn, Maria links, Johannes rechts. An den Enden vom Querbalken des Kreuzes, gegen welchen Speer und Schwammstange lehnen, hängen Geissel und Ruthe. Unten in der Mitte das Zeichen.

Unbeschriebenes Blatt des Meisters M. R. Pass. III. p. 95.

M. Pass. III. 88.

*70. Die Himmelskönigin mit vier Engeln.

H. 3″ 2½‴, Br. 2″ 3‴.

Aehnliche Darstellung wie das unter No. 66 beschriebene Blatt des Meisters M. Die Composition unterscheidet sich nur in Nebendingen. Die von den beiden Engeln gehaltene

Digitized by Google

Krone berührt die Hauptglorie der Maria; unter den Füssen der Maria fehlt der Satan; die beiden Blumen unten sind zu den Seiten der Engel und nicht unterhalb derselben, wie auf No. 66; die Erdbeerenfrucht ist hier oben rechts, auf dem frühern Blatt war sie oben links. Unten in der Mitte das Zeichen.

Unbeschriebenes Blatt des Meisters M. Pass. III. p. 88.

Teleman von Wesel.

*71. Die Himmelskönigin.

H. 4″ 2‴, Br. 2″ 8½‴.

Sie steht nach rechts gewendet auf dem Halbmond, neigt den Kopf auf die Seite und hält das nackte Kind auf dem Arm. Lichtstrahlen gehen von ihrem Körper aus. Unten links ist ein Harnisch, rechts kniet ein anbetender Herr, der uns kein anderer als Teleman von Wesel selbst zu sein scheint. Dazwischen ist eine Bandrolle mit der Inschrift: O . MARIA . BIT . VVEN . SOEN . WOER . TELEMAN . OP . DEN . DICH. GOLTSMIT . OF . PRENTESNIER . TO . WESEL. Darunter in der Mitte das Zeichen: T. W.

Die Unterschrift belehrt uns, dass Teleman auf dem Deich in Wesel wohnte, Goldschmidt und Kupferstecher war. Pass. II. p. 203 kennt das Blatt nicht.

Anonym.

*72. Die Himmelskönigin.

H. 3″ 6‴, Br. 2″ 4‴.

Sie ist als Kniestück auf dem Halbmond dargestellt und nach rechts gewendet. Ihr Haupt umhüllt ein Tuch. Sie hält das halbnackte, ziemlich grosse Kind, das sich mit ausgestreckten Armen an ihre Brust schmiegt, auf ihrem rechten Arm. Auf der Mondsichel ist das Mondesgesicht angebracht. Eine ovale Strahlenglorie umgiebt die Figur. Die Ecken sind mit Gewölk ausgefüllt.

Anonymes Blatt in der Weise des Meisters M. Unbeschrieben.

Anonym.

*73. Die Beschneidung des Jesuskindes.

H. 3″ 9‴, Br. 2″ 7‴.

Die Handlung geschieht in einer Säulenhalle des Tempels. Simeon steht links vor dem Ende des Altars, auf welchem Maria,

Digitized by Google

zwischen zwei anderen Frauen am andern Ende stehend, das Kind hält. Zwei hölzerne Stufen sind vor dem Altar und der Fussboden des Tempels ist parquettirt.

Anonymes Blatt, ganz in der Manier des Israel von Meckenen und wahrscheinlich von diesem. Unbeschrieben. Unser Exemplar ist etwas verschnitten.

Alart Claessen.

* 74. St. Lucia und St. Genoveva.

H. 4″, Br. 2″ 10‴.

Beide Heilige stehen vorn in einer Landschaft auf einer Gartenterrasse, Lucia mit dem Schwert im Hals, zur Linken, Genoveva mit einem Buch und einer Fackel, die ein kleiner Teufel mit einem Blasebalg zu löschen versucht, in den Händen. Der bergige Hintergrund zeigt eine Stadt und auf der Höhe eine Burg. Unten in der Mitte das Zeichen. Die Darstellung unterschrieben: : S : LVCIA : S : GENOVEFA : befindet sich in einer zweifachen Arabeskeneinfassung.

Das Blatt ist in Bartsch und Passavant nicht beschrieben.

M. B.

* 75. Die Anbetung der Weisen.

H. 3″ 8‴, Br. 2″ 8‴.

Maria, mit dem Kind auf dem Schoos, sitzt links im Stall, der eine der Könige reicht knieend dem Kind eine Schaale. Die beiden andern Könige stehen hinter diesem und der eine von ihnen zeigt nach dem zwischen dem Gebälk der Hütte sichtbaren Stern. Joseph, links hinter der Mauer bei dem fressenden Esel, schaut zu. Unten rechts das obige Zeichen.

Unbekanntes Blatt eines unbeschriebenen Meisters M. B.

Anonym.

* 76. Die Anbetung der Weisen.

H. 2″ 8‴, Br. 1″ 8‴.

Maria, mit dem Kind auf dem Schoos, sitzt links und hinter ihr steht Joseph. Einer der Könige ist vorn niedergekniet und reicht dem Kinde einen Becher, der zweite steht hinter diesem und der Mohr, der ein Trinkhorn hält, in der Mitte.

Hinter den Figuren sind Andeutungen eines Gebäudes und Pfeilers und in der bergigen Ferne werden zwei Schlösser, auf der Höhe und am Fusse eines Felsens, wahrgenommen.

Digitized by Google

Anonymes unbeschriebenes Blatt, in der ersten Manier des Jac. Binck.

Anonym.

* 77. St. Antonius der Eremit.

H. 2″ 11‴, Br. 1″ 6‴?

Der stehende, nach rechts gekehrte Heilige hält Buch, Krücke und Rosenkranz in den Händen, sein Kopf ist mit einer Kapuze bedeckt. Das Schwein ist zu seiner linken Seite und oben rechts ist das griechische Kreuz mit dem Glöckchen.

Anonymes unbeschriebenes Blatt.

M. Pass. III. 88.

* 78. St. Sebastian.

H. 3″ 1‴, Br. 2″ 2‴.

Der nackte, nur mit dem Schaamtuch bekleidete Heilige steht vor einem Baum, an dessen Aeste seine Hände, die eine über dem Kopf, festgebunden sind. Drei Pfeile stecken in seinem Körper. Unten auf dem Boden ein Täfelchen mit dem Zeichen M.

Unbeschriebenes Blatt des Meisters M. Pass. III. p. 88.

Anonym.

* 79. St. Agnes.

H. 2″ 9‴, Br. 1″ 11‴.

Die nach links gewendete Heilige steht unter einem Bogen in einer Landschaft und liest in einem mit der Linken gehaltenen Buch, während sie mit der Rechten ein Schaaf an einem Strick hält.

Anonymes unbeschriebenes Blatt.

Anonym.

* 80. Die säugende Maria.

Rund. Durchm. 3″.

Maria, von vorn gesehen, sitzt in der Mitte im Freien auf einer Bank, sie säugt das Kind, zu dem sie, den Kopf auf die Seite neigend, liebevoll niederblickt. Der Grund der Landschaft bietet rechts einen mit Gras bewachsenen Hügel, links einen belaubten und einen kahlen Baum.

Anonymes unbeschriebenes Blatt.

Digitized by Google

Anonym.

*81. Die Himmelskönigin.

H. 2" 8‴, Br. 1" 11‴.

Sie steht, ein wenig nach links gewendet und mit dem Kind, welches seine Rechte segnend ausstreckt, im Arm, auf dem Halbmond und Satan. Sie trägt eine Sternenkrone, ihre Flammen- und Strahlenglorie ist von einem Rosenkranz eingefasst. Auf jeder Seite ist eine conventionell behandelte Säule und oben auf denselben eine sich nach innen neigende Fruchtstaude.

Anonymes Blatt und unbeschrieben.

M. Pass. III. p. 88.

*82. St. Agathe.

H. 2" 9‴, Br. 1" 10‴.

Die von vorn gesehene Heilige steht in einer Landschaft, hält mit ihrer Linken ein offenes Buch und in der Rechten die Zange mit der ihr abgezwickten Brust. Anmuthige Gestalt. Links an einem Hügel das Zeichen M.

Unbeschriebenes Blatt vom Meister M. Pass. III. p. 88.

M. Pass. III. p. 88.

83. St. Dorothea.

H. 2" 6‴, Br. 1" 11‴.

Von Passavant unter No. 10 beschrieben.

Anonym.

*84. St. Apollonia.

H. 3", Br. 2".

Die Heilige steht nach rechts gekehrt auf einem Hügel unter einem Arabeskenbogen, sie hält in der Hand eine Zange mit einem Zahn.

Anonymes unbeschriebenes Blatt.

Anonym.

*85. St. Petrus.

H. 2", Br. 1" 1‴.

Der Apostel steht nach links gewendet und hält Buch und Schlüssel in den Händen.

Digitized by Google

Anonymes kleines Blättchen, vielleicht nur ein Ausschnitt aus einem grössern Blatt.

Anonym.

*86. St. Matthias.

H." 3 7"', Br. 2" 1"'.

Der von vorn gesehene Apostel steht auf dem Ufer eines Flusses, hält ein Buch mit der rechten und den Spiess in der linken Hand. Links bei ihm auf dem eingezäunten Ufer ein Baum, rechts hinter dem Zaun eine Gruppe von sechs kleinen Bäumen.

Anonymes unbeschriebenes Blatt von mittelmässiger Arbeit.

Anonym.

*87. Die Messe des heiligen Gregor.

H. 2" 11"', Br. 2".

Der heilige, vom Rücken gesehene Pabst kniet in der Mitte vor dem Altar, auf welchem der Schmerzensmann mit seinen Marterwerkzeugen im Grabe erscheint. Zwei lange Fackeln haltende Ministranten knieen zu den Seiten des Pabstes und hinter ihm steht rechts ein Cardinal mit dem Kreuzesstab, links ein zweiter mit der Tiara. Buch, Kelch und Becher sind auf dem Altar. Der Fussboden ist getäfelt.

Anonymes Blatt in der Weise des Meisters M. R. Pass. III. p. 95. Unbeschrieben.

Anonym.

*88. St. Gertrudis.

H. 4" 1"', Br. 2" 8"'.

Die heilige Aebtissin steht ein wenig nach links gewendet unter einem Bogen, sie liest in einem mit ihrer Rechten gehaltenen Buch und hält mit der andern Hand ihren Aebtissinstab. Oben steht auf jeder Seite am Bogen ein Heiliger. Im Unterrand: O SANCTA GERTRUDIS ORA PRO NOB.

Anonymes Blatt und unbeschrieben.

M. R. Pass. III. p. 95.

*89. Die Flucht nach Aegypten.

H. 3" 3"', Br. 2" 6"'.

Maria mit dem gewickelten Kind im Schoos sitzt auf dem Esel, der, von Joseph geleitet, rechtshin schreitet.

Digitized by Google

Joseph trägt über der Schulter seinen Stab, an welchem sein Beil und ein Beutel hängen. Links ist der Früchte tragende Palmbaum und oben rechts im Himmel eine Seraphimglorie. Unten rechts am Boden ein Täfelchen mit dem Zeichen M. R.

Unbeschriebenes Blatt des Meisters M. R. Pass. III. p. 95.

M Pass. III. p. 88.

*90. St. Benedict.

H. 3″ 4‴, Br. 2″ 4‴.

Der ein wenig nach links gewendete Heilige ist stehend dargestellt, er hält mit der Rechten ein aufgeschlagenes Buch und mit der Linken seinen Stab mit der Inful. Rechts neben ihm kniet ein Klostergeistlicher im Gebet. Derselbe hat ebenfalls einen Stab. Links an einem Baumstumpf ist das obige Zeichen.

Unbeschriebenes Blatt des Meisters M. Pass. III. p. 88.

Israel von Meckenen.

*91. Die Verkündigung Mariä.

Rund. Durchm. des Stiches 3″ 7‴.
„ der Platte 4″ 5‴.

Maria, in ein langes weisses Gewand gehüllt, kniet gegen vorn gewendet an einem rechts stehenden Betpult, auf welchem ihr Gebetbuch aufgeschlagen liegt. Der Engel, auf das eine Knie niedergesunken, erscheint links vor der Thüröffnung des Gemaches und hält den Stab und die Schriftrolle, an welcher das Wort AVE zu lesen ist. Die Hinterwand ist durch einen Teppich verhüllt und durch ein Fenster rechts hat man Aussicht auf einen Berg mit einem Schloss. Der Fussboden ist getäfelt. Zu beiden Seiten dieser oval gehaltenen Darstellung ist ein schönes Laub- und Blumen-Ornament. Unten im Plattenrand der Name Israhel.

Das Blatt ist von Bartsch und Passavant nicht beschrieben.

Anonym.

*92. Die Verkündigung Mariä.

H. 2″ 3‴, Br. 2″ 10‴?

Maria kniet links am Betpult, sie wendet sich zum Engel um, der mit dem Stab in der Hand, rechts auf das eine Bein niedergekniet ist. Zwischen Beiden steht der Blumentopf und über dem Kopf der heiligen Jungfrau schwebt die strahlende heilige Taube

Digitized by Google

Das Blatt ist eine gegenseitige Copie nach dem Stich des Lucas von Leyden B. 35, und wie es scheint von demselben Meister, der die Madonna vor dem Baum No. 41 unseres Katalogs copirt hat.

M. R. Pass. III. p. 95.

* 93. Die Verkündigung Mariä.

H. 2" 7‴, Br. 1" 10‴.

Maria kniet links an ihrem Betpult, auf welchem ihr Gebetbuch aufgeschlagen liegt, der Engel ist rechts und hält ein Spruchband zwischen beiden gefalteten Händen mit den Worten: AVE GRA PLENA. Vorn rechts auf dem getäfelten Boden steht der Blumentopf. In der Wand sind drei Fensteröffnungen, deren eine zur Linken vergittert ist; durch die mittlere schwebt die heilige Taube herab. Unten im Boden das Zeichen M. R.

Unbeschriebenes Blatt des Meisters M. R. Pass. III. p. 95.

S. Pass. III. p. 47.

* 94. St. Ambrosius.

H. 3", Br. 1" 9‴.

Der Heilige steht nach rechts gewendet unter einem Fruchtarabeskenbogen, trägt die Bischofsmütze auf dem Kopf, hält den Stab mit der Rechten und ein Buch, in welchem er liest, mit der Linken. Unten links im felsigen Boden das Zeichen S. Im Unterrand: S . ambrosius . ora pro nobis.

Unbeschriebenes Blatt des Meisters S. Pass. III. p. 47.

M. Pass. II. p. 163.

* 95. St. Georg.

H. 2" 5‴, Br. 1" 9‴.

Der Heilige ist wie ein Turnierritter in voller Rüstung zu Pferde dargestellt und erlegt mit seiner Lanze den am Boden liegenden Drachen. Rechts oben an einem Berge erblicken wir die Princessin auf den Knieen. Unten rechts im Boden das Zeichen.

Unbeschriebenes Blatt des Meisters M. Pass. II. p. 163.

Anonym.

* 96. St. Marcus.

H. 3" 4‴, Br. 2" 2‴.

Der heilige Evangelist steht im Freien und hält sein Evangelium in der Rechten, eine Schriftrolle mit den Worten

Digitized by Google

Scts marcus in der Linken. Rechts bei ihm sitzt der Löwe. Bart und Haar des Heiligen sind gelockt.

Anonymes unbeschriebenes Blatt aus dem Schluss des 15. Jahrhunderts, von etwas conventioneller Behandlung.

Anonym.

*97. St. Philippus.

H. 3″ 8‴, Br. 2″ 2‴.

Der heilige Apostel steht in einer Landschaft, sein Oberkörper ist etwas nach links, sein Kopf nach rechts gewendet, er hält ein aufgeschlagenes Buch auf seiner Rechten und in der Linken den Kreuzstab. Rechts ist ein Hügel mit einem kleinen Baum, links ein Baumstumpf.

Anonymes unbeschriebenes Blatt von dem Meister des Blattes No. 86.

Anonym.

*98. St. Jacobus major.

H. 4″ 1‴, Br. 2″ 6‴.

Der Heilige, von übermässig langen Verhältnissen, steht im Vordergrund einer Landschaft auf der Weltkugel mit dem Kreuz, die auf dem Boden liegt, er ist nach rechts gekehrt, segnet mit der Linken und hält in der Rechten sein Beutelbuch. Links ist ein grosser Baum, rechts im Hintergrund ein zweiter bei einem Schloss auf einem Fels.

Unbeschriebenes anonymes Blatt.

I. B. Bartsch VIII. p. 209.

*99. St. Helena.

H. 2″ 11‴, Br. 1″ 10‴.

Die heilige Kaiserin, mit der Krone auf dem Kopf, steht, nach links gewendet, vorn auf einem Hügel, sie hält ein Buch, in welchem sie liest, auf der Linken, und mit der Rechten das Kreuz. Im Hintergrund der Landschaft links eine Stadt am Fuss eines Berges und auf demselben rechts ein Thor, das zu einem Garten führt, auf dessen Höhe eine Kapelle sichtbar ist. Ein Wächter steht im Thor. Oben rechts die Jahreszahl 1723 (1523) und das Zeichen I B.

Unbeschriebenes Blatt des Kölnischen Meisters I. B. Bartsch VIII. p. 209.

Digitized by Google

M. Pass. II. p. 163.

*100. Der Schmerzensmann.

Rund. Durchm. 2″ 9‴.

Der nackte, dornengekrönte Heiland steht vor dem Kreuz in seinem Grabe und zeigt seine Wundenmaale. Auf dem Grab liegt links sein Mantel und vor demselben stehen drei Becher. Zu Seiten des Kreuzes sind am Grunde die Marterwerkzeuge, links Laterne, Schwert, Leiter, Schwamm, zwei Nägel, zwei Würfel und die Köpfe des Judas und Petrus, rechts die Martersäule mit Geissel und Schwert, Speer, Zange und Hammer, ein Nagel, ein Würfel und der Kopf des Pilatus. Unten in der Mitte das Zeichen M. Mit doppelter Einfassungslinie.

Unbeschriebenes Blatt des Meisters M. Pass. II. p. 163.

Anonym.

*101. Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes.

H. 3″ 6‴, Br. 2″ 10‴

Der ein wenig nach links gewendete Heiland hängt in der Mitte, Maria, die Hände vor der Brust gekreuzt, steht links, sie senkt den Blick, während der zur Rechten stehende Johannes, der ein Buch in seiner Linken hält, zum Heiland emporschaut.

Anonymes Blatt in der Manier des Meisters M. Pass. III. p. 88. Unbeschrieben.

Anonym.

*102. St. Johannes der Evangelist.

H. 3″ 8‴, Br. 2″ 1‴.

Der nach links gekehrte Heilige steht in einer Landschaft, er hält mit der Rechten den Kelch mit der Schlange und macht mit der Linken die Bewegung des Segnens. Im Grund der Landschaft ist links ein Baum, rechts ein Kloster, das aber nur zu einem Theile sichtbar ist.

Anonymes Blatt von dem Meister der Blätter No. 86 und 97. Unbeschrieben.

M. Pass. III. p. 88.

103. St. Servatius.

H. 2″ 6‴, Br. 1″ 10‴.

Das von Pass. III. p. 89 No. 6 beschriebene Blatt des Meisters M. Die Breite beträgt nicht wie Passavant angiebt 1″ 7‴, sondern 1″ 10‴.

Digitized by Google

Anonym.

104. St. Franciscus.

H. 4″ 4‴, Br. 2″ 4‴.

Das von Passavant unter den anonymen Meistern des 16. Jahrh. Bd. IV. p. 279 No. 178 beschriebene Blatt. Die Breite beträgt nicht wie Passavant angiebt 3″ 5‴, sondern nur 2″ 4‴.

Anonym.

* 105. St. Hubertus.

H. 3″ 4‴, Br. 2″ 6‴.

Der Heilige, im Bischofsornat, sitzt auf einem Thronsessel mit zwei Säulen und einem Bogen von conventioneller Behandlung, er hält mit der Linken seinen Bischofsstab, mit der Rechten ein Buch und Hifthorn. Rechts vorn liegt der Hirsch.

Anonymes unbeschriebenes Blatt.

* 106. Die Marter des heiligen Erasmus.

H. 3″ 11‴, Br. 2″ 7‴.

Der nackte, an ein Bret geschlagene Heilige liegt nach links gekehrt auf dem Boden. Zwei Henker, auf jeder Seite stehend, winden ihm die Gedärme aus dem Leibe, während ein knieender dritter den Bauch aufschlitzt. Der König mit drei Höflingen steht im Grunde des Gefängnisses. Vorn rechts am Boden liegen Mantel und Bischofshut des Heiligen, links ist das obige Zeichen.

Unbeschriebenes Blatt eines unbekannten Monogrammisten vom Ende des 15. Jahrhunderts.

Anonym.

* 107. St. Johannes der Täufer.

H. 2″ 7‴, Br. 1″ 9‴.

Der nach rechts gewendete Heilige steht im Freien unter einem gothischen Bogen, er ist mit einem langen Schaafspelz bekleidet, dessen Kopf zwischen seinen Füssen hängt. Mit der linken Hand hält er ein Buch, auf welchem das Lamm ruht.

Anonymes unbeschriebenes Blatt.

Digitized by Google

Anonym.

* 108. Derselbe Heilige.

H. 3" 6‴, Br. 2" 4‴.

Der nach links gewendete Heilige steht unter einem auf zwei Säulen ruhenden Bogen, er ist über seinem Schafspelz mit einem Mantel bekleidet und hält mit seiner Rechten ein Kreuz und ein aufgeschlagenes Buch, auf welchem das Lamm ruht. An jeder Säule sind in halber Höhe drei leere Wappenschilde.

Anonymes Blatt. Unbeschrieben.

M. Pass. III. p. 88.

109. Das heilige Schweisstuch, gehalten von Petrus und Paulus.

H. 3" 1‴, Br. 2" 2½‴.

Das von Pass. III. p. 89 im Werk des Meisters M unter No. 3 beschriebene Blatt. Petrus hält den Schlüssel nicht wie Pass. angiebt mit der Rechten, sondern mit der Linken.

⅄

* 110. Die Apostel Petrus und Paulus.

H. 3" 2‴, Br. 2" 5‴.

Petrus steht zur Linken und hält in seiner Linken den Schlüssel, Paulus zur Rechten und hält mit beiden Händen ein Buch und Schwert, dessen Spitze auf dem Boden ruht. Unten in der Mitte das obige Zeichen.

Unbeschriebenes Blatt eines in Passavant fehlenden Monogrammisten.

Anonym.

* 111. Der Apostel Paulus.

H. 3" 9‴, Br. 2" 2‴.

Der nach links gewendete Heilige steht in einer Landschaft auf unebenem Terrain, er hält sein Buch im linken Arm und mit der Rechten ein Schwert, dessen Spitze auf dem Boden ruht. Rechts steht ein Baum, links im Mittelgrund ein zweiter, kleiner Baum.

Anonymes, unbeschriebenes Blatt vom Meister der Blätter No. 86, 97, 102.

Digitized by Google

M. Pass. III. p. 88.

*112. Das heilige Schweisstuch, gehalten von Petrus und Paulus.

H. 3″ 2‴, Br. 2″ 3‴.

Andere Darstellung als das unter No. 109 beschriebene Blatt desselben Meisters. Beide Apostel halten das Tuch mit ihrer Rechten. Petrus steht links und hat seinen Schlüssel in der Linken, Paulus rechts und hält sein mit der Spitze am Boden ruhendes Schwert ebenfalls in seiner Linken. Unten in der Mitte an einem Stein das Zeichen M.

Unbeschriebenes Blatt des Meisters M. Pass. III. p. 88.

M. R. Pass. III. p. 95.

*113. Maria besucht Elisabeth.

H. 3″ 5‴, Br. 2″ 1‴.

Beide Frauen stehen unter zwei gothischen Bogen in einer Landschaft und reichen einander die Hand. Maria steht zur Linken. Unten im Boden das Zeichen.

Unbeschriebenes Blatt des Meisters M. R. Pass. III. p. 95.

ℳ. Pass. II. p. 163.

*114. Die Himmelskönigin.

Sie steht von vorn gesehen in einer Strahlenglorie auf dem Halbmond und hält das nackte Kind, dem sie einen Apfel darreicht, auf ihrem rechten Arm. Auf ihrer Krone sind zehn Sterne. Unten gegen die Mitte das obige Zeichen.

Unbeschriebenes Blatt des Meisters ℳ. Pass. II. p. 163.

Anonym.

*114ᵃ. Die Himmelskönigin unter dem Baldachin.

H. 3″ 2‴, Br. 2″ 4‴.

Sie sitzt in einem Thron, mit den Füssen auf dem Halbmond, unter einem zeltartigen Baldachin und vor einem Teppich. Strahlen und Flammen schiessen aus ihrem Oberkörper hervor. Zwei Engel, zu den Seiten des Thrones stehend, schlagen den Vorhang des Baldachins zurück, das Kind wendet sich zu dem zur Linken stehenden um und zeigt ihm eine Birne. Zwei schwebende kleinere Engel oben halten die Krone der Königin. Drei kleine nackte Engelchen machen

Digitized by Google

unten Musik. Oben am Baldachin die Worte: AVE. MARIA. GRASIA. T. Die oberen Ecken des Blattes sind durch Stabwerk ausgefüllt.

Anonymes, unbeschriebenes Blatt.

A

*114b. St. Maria Magdalena.

H. 3″ 4‴, Br. 2″ 4‴.

Die nach rechts gewendete Heilige steht unter einem aus Säulen, deren obere Hälften gewunden sind, und Stabwerk bestehenden Bogen und hält das Salbengefäss mit beiden Händen. Die Säulen sind nur halb sichtbar. Unten in der Mitte das obige Zeichen.

Unbeschriebenes Blatt eines bis jetzt unbekannten Monogrammisten.

Anonym.

115. St. Jacobus major.

H. 3″ 7‴, Br. 2″ 2‴.

Das von Passavant IV. p. 276, No. 161 beschriebene Blatt, doch hat Passavant das Rechts und Links verwechselt, indem der Heilige seinen Stab nicht mit der Linken, sondern mit der Rechten hält. Der runde Thurm ist rechts hinten. Im Mittelgrund sind noch zwei Bauernhütten zwischen kleinen Bäumchen und links ebenda ist ein dicker Weidenbaum zu sehen.

Anonym.

*116. St. Christoph.

H. 3″ 5‴, Br. 2″ 6‴.

Der Heilige, mit dem Stab in beiden Händen und dem Kind mit dem Kreuz auf der Weltkugel, die auf seinem Nacken liegt, schreitet vorn in der See, die sich bis in den Hintergrund erstreckt, wo oben rechts auf dem felsigen Ufer einige Häuser wahrgenommen werden. Ein kleines Schiff und ein Kahn mit zwei Figuren sind auf der See. Rechts vorn auf dem Ufer ist der von einem Hund begleitete Eremit. Die Darstellung ist von einer Thier- und Pflanzenarabeske, mit zwei Genien unten, eingeschlossen.

Anonymes, unbeschriebenes Blatt.

Digitized by Google

M. Pass. III. p. 88.

*117. Die heilige Familie.

H. 3″ 2‴, Br. 2″ 5‴.

Maria, mit der Krone auf dem Kopf, sitzt links und hat das stehende Kind auf ihrem Knie, es streckt die Hände nach der rechts sitzenden Anna aus, die es unterm Arm fasst und einen Apfel darreicht. Hinter beiden Frauen stehen ihre Männer. Unten links im Boden das Zeichen. Die Darstellung ist auf den Seiten durch säulenartigen Schmuck mit je einem Cherubimköpfchen oben eingeschlossen.

Unbeschriebenes Blatt des Meisters M. Pass. III. p. 88.

Anonym.

*118. Maria mit dem Kinde und die heilige Anna.

Rund. Durchm. 1″ 6‴.

Maria, welche das Kind auf dem Schoos hat, sitzt rechts, Anna, mit einem Buch und einem Apfel, nach welchem das Kind langt, links. Zwischen den beiden auf einer Bank sitzenden Frauen ist am Grund eine candelaberartige Verzierung. Um die obere Hälfte des Randes lesen wir: IHESVS. MARIA. ANNA.

Anonymes, unbeschriebenes Blatt.

Anonym.

*119. Die Himmelskönigin und die heilige Anna.

H. 4″ 5‴, Br. 3″ 3‴.

Die flammende und sternengekrönte Maria sitzt auf dem Halbmond, der über einem Teich schwebt, Anna, rechts auf dem erhöhten Ufer des Teichs, nimmt das Kind aus den Händen der Mutter. Oben schweben zwei Engel mit der Krone. Das Terrain um den Teich, auf welchem eine Figur einen Kahn rudert, ist mit Bäumen, Gräsern und Blumen bewachsen und links erhebt sich ein Fels. Rechts oben erblicken wir ein Schloss. Die Darstellung ist ringsum von Vögeln und Blumen, die mit einander abwechseln, eingeschlossen.

Anonymes, unbeschriebenes Blatt aus dem Ende des 15. Jahrhunderts von ziemlich mittelmässiger Arbeit, wie es scheint, das Product eines Goldschmidts.

Digitized by Google

Anonym.

* 120. St. Dominicus und eine Heilige.

H. 4″ 1‴, Br. 2″ 10‴.

Beide stehen an einem Bogen mit reichem Laubornament auf den Seiten, Dominicus zur Linken, er hält einen Crucifixstab und ein Buch, in welchem er liest; unten am Boden ist bei seinen Füssen der Hund mit dem Licht, hier als dreiköpfiger Cerberus dargestellt, und das vom Schwert durchbohrte Lamm. Die ihm rechts gegenüber stehende heilige Frau hält ein Crucifix und ein Herz in den Händen. Oben in der Mitte am Bogen ist ein Medaillon, in welchem die Himmelskönigin mit dem Kind auf dem Halbmond, einen Helm weihend, und ein knieender Heiliger in Verehrung sich befinden.

Anonymes, unbeschriebenes Blatt.

S. Pass. III. p. 47.

121. Die Verklärung Christi.

H. 2″ 3‴, Br. 1″ 5‴.

Der Heiland steht in der Mitte auf dem Berge und redet zu den drei unten befindlichen Jüngern. Eine mehrfache Glorie umgiebt seine Gestalt und in dieser Glorie erscheinen auf den Seiten Moses mit den Gesetztafeln und Elias in halber Figur. Oben ist Gott Vater mit dem heiligen Geist. Unten rechts im Boden das Zeichen S.

Das Blatt scheint zu der Folge der Darstellungen aus dem Leben Jesu zu gehören, Pass. 6—59. Passavant hat dieselben leider im Einzelnen nicht näher beschrieben.

M. · Pass. III. p. 88.

* 122. St. Laurentius.

H. 2″ 7‴, Br. 1″ 6‴.

Der etwas nach links gewendete Heilige steht bei seinem Rost und liest in einem Buch, das er mit beiden Händen hält. Der Rost steht links. An demselben das Zeichen.

Unbeschriebenes Blatt des Meisters M. Pass. III. p. 88.

Anonymer Holzschnitt.

* 123. Die Himmelskönigin.

H. 4″ 1½‴, Br. 2″ 9‴.

Sie steht, nach links gewendet, in einer Strahlenglorie auf dem Halbmond, hält auf ihrem rechten Arm das nackte

Digitized by Google

Kind und fasst mit der Linken ihr Gewand. In jeder Ecke des Blattes ist eine Blume.

Unbezeichneter Holzschnitt von mittelmässiger Ausführung.

Anonym. (Meister S. Pass. III. p. 47).

*124. Die Himmelskönigin, nebst ihrer Krönung.

H. 2″ 8‴, Br. 1″ 10‴.

Sie steht in einem gothischen Bogen ein wenig nach links gewendet, mit dem Kinde auf dem Arm, auf dem Halbmond, von welchem jedoch nur rechts am Boden bei einem Stein ein kleines Stück sichtbar ist. Eine strahlende Lichtglorie umschliesst die Gestalt. Oben im Bogen ist ein kleines Medaillon mit der Krönung Mariä durch die heilige Dreieinigkeit. Blumenstengel umgeben den Bogen.

Das Blatt ist unbezeichnet, aber sicher vom Meister S. Pass. III. p. 47. Unbeschrieben. Vielleicht gehört es zu der Folge Pass. 201.

Anonym. (Niello.)

125. Die Krönung Mariä.

Rund. Durchm. 1″ 8‴.

Maria, von vorn gesehen, kniet in der Mitte, zwischen Gott Vater und dem Heiland, die auf Thronen sitzen und die Krone über ihrem Haupt halten. Ueber dieser schwebt der heilige Geist, in Gestalt der Taube. Gott Vater, durch eine Krone, die Weltkugel und einen reichen Mantel ausgezeichnet, sitzt rechts.

M. Pass. III. p. 88.

*126. Die Krönung Mariä.

H. 3″ 4‴, Br. 2″ 6‴.

Maria kniet mit gefalteten Händen und nach links gewendet auf dem getäfelten Boden, Gott Vater und der Sohn, welche vor einem Thron sitzen, halten die Sternenkrone über ihrem Haupt und über dieser schwebt die heilige Taube in einer Strahlenglorie. Der Heiland hat die Dornenkrone auf dem Haupt und ein aufgeschlagenes Buch auf dem Schoos, Gott Vater ist durch eine Krone und die Weltkugel mit dem Kreuz, die er auf seinem Knie hält, gekennzeichnet. Unten in der Mitte des Randes das Zeichen.

Unbeschriebenes Blatt des Meisters M. Pass. III. p. 88.

Digitized by Google

M. Pass. III. p. 88.

127. St. Rochus.

H. 2″ 6‴, Br. 1″ 10‴.

Das von Pass. III. p. 88, No. 5 beschriebene Blatt des Meisters. Der Heilige hält in der Linken einen Pilgerstab. Der Hund sitzt links und das Zeichen ist zwischen den Füssen des Heiligen im Boden.

Anonym. (M. Pass. III. p. 88.)

*128. Die Himmelskönigin erscheint dem heiligen Bernhard.

H. 3″ 6‴, Br. 2″ 7‴.

Andere Darstellung als die von Passavant III. p. 89, No. 4 beschriebene. Der Heilige mit seinem Bischofstabe kniet vorn rechts in einer Landschaft. Die Himmelskönigin, mit dem Kind auf dem Arm, erscheint ihm in halber Figur in einer Wolkenglorie und spritzt die Milch ihrer Brust gegen seinen Mund. Oberhalb des Kopfes des Heiligen ist eine Bandrolle mit der Inschrift: MONSTA TE SI ESCIS MATREM. Links ist ein Fels mit zwei Bäumen und im Hintergrund sieht man jenseits eines Sees ein Kloster vor dem Fuss eines Bergkegels.

Das Blatt ist unbezeichnet, aber sicher vom Meister M. Pass. III. p. 88. Unbeschrieben.

Franz von Bocholt.

*129. St. Bartholomäus.

H. 3″ 4‴, Br. 2″ 1‴.

Der von vorn gesehene heilige Apostel steht in der Mitte, hält sein Messer in der Linken und seinen Mantel mit der Rechten. Ohne Hintergrund. Unten in der Mitte das Zeichen F V B.

Das von Bartsch No. 23 genannte, aber nicht beschriebene Blatt.

Anonym.

*130. Derselbe Apostel.

H. 3″ 6‴, Br. 2″ 2‴.

Der von vorn gesehene, in der Mitte stehende Heilige hält sein Messer in der ausgestreckten Linken und mit der

Digitized by Google

unter dem Mantel versteckten Rechten ein offenes Buch. Zu seinen Füssen der Name: Ste Bartholomeus. Um sein Haupt eine lange Bandrolle mit der Inschrift: Afcedit ad celos fedet ad dexterā dei prīs oīpotēns.

Unbeschriebenes, anonymes Blatt von mittelmäsigem Werthe, aus dem Schluss des 15. Jahrhunderts, von demselben Meister, der den Evangelist Marcus, No. 96 fertigte.

M. Pass. III. p. 88.

*131. St. Augustin.

H. 3" 4‴, Br. 2" 3‴.

Der heilige Bischof, mit seinem Stab und einem Herz in den Händen, steht auf dem Ufer eines Flusses, auf welchem links das Kind mit dem Löffel und Napf sitzt. Unten rechts in der Ecke das Zeichen.

Unbeschriebenes Blatt des Meisters M. Pass. III. p. 88.

M. Pass. III. p. 88.

*132. St. Egidius.

H. 3" 1‴, Br. 2" 2‴.

Der stehende, nach links gewendete heilige Abt hält seinen Stab mit der Linken, auf der Rechten ein offenes Buch; ein Pfeil steckt über diesem in seiner Brust. Links bei ihm steht das Reh. Unten rechts in der Ecke das Zeichen.

Unbeschriebenes Blatt des Meisters M. Pass. III. p. 88.

M. Pass. III. p. 88.

*133. Die Himmelskönigin.

H. 2" 7‴, Br. 1" 9‴.

Sie steht etwas nach rechts gewendet in einer ovalen Strahlenglorie auf dem Halbmond und hält das Kind, das seine Linke segnend ausstreckt, auf den Armen. Unten auf dem Halbmond zwischen ihren Füssen das Zeichen.

Unbeschriebenes Blatt des Meisters M. Pass. III. p. 88.

Anonym.

*134. Die Himmelskönigin in einem Rosenkranz.

H. 3" 2‴, Br. 2" 2‴.

Sie steht, mit dem Kind auf dem Arm, nach rechts gewendet auf dem Halbmond in einer Flammenglorie, die von

Digitized by Google

einem Rosenkranz umgürtet ist. Das nackte Kind hat in der Linken einen Apfel. Die Ecken des Blattes sind durch conventionell behandeltes Gewölk ausgefüllt.

Anonymes, unbeschriebenes Blatt.

Anonym.

* 135. Christus am Kreuz.

H. 3″ 2‴, Br. 2″ 4‴.

Der Heiland hängt in der Mitte. Links steht Maria, welche die Hände faltet, rechts Johannes, der sich eine Thräne vom Auge wischt. In der Mitte des hügelichten Hintergrundes ist die Stadt Jerusalem angedeutet.

Anonymes, unbeschriebenes Blatt.

Anonym.

* 136. St. Cornelius und St. Cyprian.

Rund. Durchm. 1″ 7‴.

Sie stehen in einer Landschaft, St. Cyprian, mit dem Patriarchenstab und einem Trinkhorn in den Händen, rechts, St. Cornelius, der einen Kelch hält, links. Im Hintergrund der Landschaft sind Hügel angedeutet. Mit dreifacher Einfassungslinie.

Anonymes Blatt und unbeschrieben.

Anonym.

* 137. St. Maternus.

H. 2″ 10‴, Br. 1″ 11‴.

Der heilige etwas nach links gewendete Bischof sitzt in einem Stuhl, hält mit der Linken seinen Stab und auf der Rechten ein Kirchenmodell.

Anonymes Blatt in der Manier des Meisters M. Pass. III. p. 88., aber von kräftigerer Schraffirung. Unbeschrieben.

S. Pass. III. p. 47.

* 138. St. Matthäus.

H. 2″ 4‴, Br. 1″ 5‴.

Der stehende, nach links gewendete heilige Apostel hält mit der Rechten ein Buch, in welchem er liest. Ein Schwert steckt ihm im Rücken. Zwei Zweige bilden oben eine Art von Bogen. Unten links im Boden das Zeichen S. Im Unter-

Digitized by Google

rand: SS matheus ora pro nobis (?) in unklarer gothischer Schrift.

Unbeschriebenes Blatt des Meisters S. Pass. III. p. 47.

Anonym.

*139. St. Michael.

H. 2″ 2‴, Br. 1″ 6‴.

Der von vorn gesehene Erzengel, mit einem Mantel über seinem Waffenrock, steht auf dem am Boden liegenden Satan, er hält mit der Linken seinen Schild und schwingt mit der Rechten sein Schwert.

Anonymes, unbeschriebenes Blatt.

M. Pass. III. p. 88.

*140. St. Hieronymus.

H. 3″ 4‴, Br. 2″ 3‴.

Der stehende, ein wenig nach rechts gewendete Heilige, in Cardinalstracht, hält seinen Kreuzstab mit der Linken und streckt die Rechte zum Löwen nieder, der seine Vordertatze erhebt. Unten links in der Ecke das Zeichen.

Unbeschriebenes Blatt des Meisters M. Pass. III. p. 88.

Anonym.

*141. St. Remigius.

H. 2″ 6‴, Br. 1″ 10‴?

Der stehende heilige Bischof hält mit der Linken seinen Stab und auf der Rechten ein geschlossenes Buch. Auf dem Buch steht ein Becher oder Kelch, in welchen die heilige Taube eine Hostie legt.

Unbeschriebenes anonymes Blatt.

mit einem Schneidemesser.

*142. Stigmatisation des heiligen Franciscus.

H. 2″ 9‴, Br. 2″ 1‴.

Der heilige Mönch kniet links vorn und empfängt von dem rechts oben schwebenden geflügelten (6 Flügel) heiligen Crucifix die Wundenmaale. Ein Leuchter und der Hut liegen am Boden bei dem rechts vorn sitzenden Mitbruder. Im

Digitized by Google

Hintergrund sieht man einen hinten von Felsen begrenzten Fluss und auf diesem Felsen ein klosterartiges Gebäude. Ein Zug Vögel in Form von Pfeilen, fliegt nach diesem Kloster und der Fluss ist von sechs kleinen Fahrzeugen belebt. Unten in der Mitte im Boden das obige Zeichen, ein gothisches e und darunter ein Schneidemesser.

Unbeschriebenes Blatt eines von Passavant nicht erwähnten Monogrammisten.

Anonym.

* 143. St. Dionysius.

H. 3″ 5‴, Br. 1″ 9‴.

Der stehende heilige Bischof hält mit der Rechten seinen Stab und mit der Linken ein geschlossenes Buch, auf welchem sein abgesägter Oberkopf mit dem Bischofshut liegt. Unten im Boden Sts Dioni/ius.

Unbeschriebenes anonymes Blatt.

Anonym.

* 144. St. Lucas.

H. 3″ 4‴, Br. 2″ 1‴.

Der stehende, nach rechts gewendete Apostel hält mit der Rechten ein Buch, mit der Linken eine Bandrolle mit seinem Namen Sts lucas. Rechts bei ihm sitzt auf den Hinterfüssen der Ochse.

Unbeschriebenes anonymes Blatt von roher Arbeit.

Anonym.

* 145. St. Ursula.

H. 3″ 3‴, Br. 2″ 3‴.

Die stehende, ein wenig nach links gewendete Heilige hält zwei Pfeile in der Hand und schützt unter ihrem Mantel eine Anzahl Glaubensbekenner, von denen die Frauen zur linken Seite der Heiligen stehen.

Unbeschriebenes anonymes Blatt.

Teleman von Wesel.

* 146. St. Crispin und Crispinian.

Rund. Durchm. 1″ 8‴.

Beide stehen im Freien, ersterer, der den Fuss auf einen am Boden liegenden Baumstamm gesetzt hat, links, er hält ein Buch im Arm und eine Axt in der linken Hand, Cris-

Digitized by Google

pinian, der ihm gegenüber steht, ein Schwert und einen Stiefel. Unten in der Mitte das Zeichen T. W.

Unbeschriebenes Blatt, vielleicht nur ein Ausschnitt einer grösseren Platte.

Anonym.

*147. Der Schutz der Engel.

Rund. Durchm. 2″ 3‴.

Vorn in einer Kirche steht ein junges Paar und links bei ihm ein Engel, der ihnen Rathschläge für den Gang durchs Leben ertheilt. Das Paar scheint Joseph und Maria darzustellen, letztere ist durch einen Glorienschein um den Kopf und eine Taube auf der Hand ausgezeichnet. Im Grunde der Kirche sieht man den Mann in einer Thür und die Frau durch einen Engel geleitet werden. Dasselbe Paar sieht man auf den Seiten ausserhalb der Kirche nochmals zwei Mal in Unterredung mit einander begriffen. Unten auf dem Boden ist ein weisses, offenbar für ein Monogramm bestimmtes Täfelchen.

Anonymes, unbeschriebenes Blatt.

*148. Fünf verschiedene Darstellungen.

Fünf Medaillons, zwei oben, zwei unten, eines in der Mitte, auf einer Platte, die 4″ 1‴ hoch, 3″ 1‴ breit ist. Die Medaillons, mit doppelten Einfassungslinien, haben einen Durchmesser von 1″ 3‴. Das obige Zeichen findet sich über und unter dem mittleren Medaillon. Es sind: der Schmerzensmann in seinem Grabe zwischen den Marterwerkzeugen, Maria mit dem Kind und St. Anna, die ein Buch hält, die auf dem Halbmond sitzende säugende Madonna, Veronica mit dem Schweisstuch und das Zeichen Christi i h s in einer Flammenglorie.

Unbeschriebenes Blatt eines in Bartsch und Passavant fehlenden Monogrammisten.

Franz von Bocholt.

*149. Der Weltheiland.

H. 3″ 4‴, Br. 2″ 1‴.

Der stehende, von vorn gesehene Heiland hält auf seiner Linken die Weltkugel mit dem Kreuz und ertheilt mit der erhobenen Rechten den Segen. Unten in der Mitte das Zeichen F V B.

Digitized by Google

Das Blatt ist unbeschrieben und scheint zur Folge der Apostel B. 18—29 zu gehören.

Anonym.

* 150. St. Hubertus.

Rund. Durchm. 1″ 7‴.

Der heilige, nach links gekehrte Bischof steht in einer Landschaft, er hält mit der Rechten seinen Stab und auf der Linken ein offenes Buch. Rechts bei ihm liegt der Hirsch mit dem Crucifix im Geweih.

Anonymes, unbeschriebenes Blatt, vielleicht nur ein Ausschnitt.

S. Pass. III. p. 47.

* 151. St Hubertus.

H. 3″, Br. 1″ 10‴.

Der nach rechts gewendete Heilige steht unter einem durchbrochenen Bogen auf felsigem Terrain; er ist nicht als Bischof, sondern in Krieger- oder Rittertracht mit langem Mantel dargestellt. Er hält mit der Rechten einen Speer und auf der Linken ein Buch, auf welchem der Hirsch liegt. Unten links im Boden das Zeichen. Unten an einer Halbtafel: Ss : Huberts : ora : pro : nobis: in gothischer Schrift.

Unbeschriebenes Blatt des Meisters S. Pass. III. p. 47.

Anonym.

* 152. Derselbe Heilige.

H. 3″ 8‴, Br. 2″ 10‴.

Der heilige Bischof steht, etwas nach rechts gewendet, in einem gothischen Bogen, hält seinen Stab im Arm und mit beiden Händen ein Buch, auf welchem der Hirsch liegt. Oben links und rechts in Baldachinen am Bogen stehen zwei Krieger, der zur Rechten nur mit einem Federschurzfell bekleidet.

Anonymes, unbeschriebenes Blatt.

M. Pass. III. p. 88.

153. St. Guibertus mit einem Kirchenmodell und St. Petrus.

H. 2″ 6‴, Br. 2″ 9‴.

Das von Passavant III. p. 89, No. 7 beschriebene Blatt des Meisters M.

Digitized by Google

M. Pass. III. p. 88.

*154. St. Martin.

H. 3″ 1‴, Br. 2″ 3‴.

Der Heilige, in Rittertracht mit einem grossen Federbarett, ist zu Pferde und schneidet mit seinem Schwert ein Stück aus seinem Mantel, um welches ein nackter Bettler bittet. Dieser ist links hinter dem in Profil gesehenen Pferd. Rechts steht ein kahler dünner Baum. Unten im Boden das Zeichen.

Unbeschriebenes Blatt des Meisters M. Pass. III. p. 88.

Anonym.

*155. St. Elisabeth.

H. 2″ 11‴, Br. 1″ 11‴.

Die nach rechts gewendete heilige Königin steht in einem schlichten Bogen und hält auf der Linken eine Doppelkrone. Rechts am Boden bei ihr rutscht ein an den Füssen verkrüppelter, sie anflehender Bettler.

Unbeschriebenes, anonymes Blatt.

M. R. Pass. III. p. 95.

*156. Die Himmelskönigin.

H. 2″ 10‴, Br. 1″ 10‴.

Sie steht nach rechts gewendet in einem schlichten Mauerbogen auf dem Halbmond und hält das Kind auf dem linken Arm. Flammen und Strahlen gehen ringsum von der Gestalt aus. Unten links und rechts das Zeichen.

Unbeschriebenes Blatt des Meisters M. R. Pass. III. p. 95.

Anonym.

*157. St. Cäcilia.

H. 2″ 4.‴, Br. 1″ 5‴.

Sie steht nach rechts gewendet und hält auf der Linken ihre Orgel, während sie mit der Rechten ihr Gewand fasst. Oben ist eine Andeutung eines gothischen Bogens.

Unbeschriebenes, anonymes Blatt.

Jacob Binck.

*158. St. Trudo.

Br. 2″ 5‴.

Der heilige Abt sitzt in einem Stuhl, unter einem reich verzierten auf vier Säulen ruhenden Architrav, er hält in

Digitized by Google

der Rechten eine Palme, auf der Linken das Modell einer Kirche.

Das leider sehr verschnittene Blatt ist sicher von J. Binck, jedoch nicht beschrieben.

Anonym.

* 159. St. Katharina.

H. 2" 7"', Br. 2".

Die nach links gekehrte Heilige sitzt im Freien in einem Stuhl und hält mit beiden Händen ein aufgeschlagenes Buch auf ihrem Knie. Links bei ihr ist das Rad und Schwert, das gegen eine den Grund sperrende Mauer lehnt.

Unbeschriebenes, anonymes Blatt.

Anonym.

* 160. St. Andreas.

H. 3" 7"', Br. 2" 2"'.

Der Apostel steht bei seinem Kreuz, welches mit dem einen Ende des Querbalkens am Boden ruht; er ist nach rechts gewendet und hält mit beiden Händen ein offenes Buch. Links und rechts im Mittelgrund auf Hügeln ein kleiner und grosser Baum und rechts hinten ein Schloss.

Unbeschriebenes, anonymes Blatt vom Meister der Blätter 86, 97 etc.

Anonym.

* 161. St. Barbara.

H. 2" 3"', Br." 1 6"'.

Die im Profil gesehene, nach rechts gekehrte Heilige hält mit der linken Hand eine Palme und zeigt mit der andern auf den Thurm, der sich rechts in drei Absätzen erhebt.

Unbeschriebenes, anonymes Blatt.

Anonym.

* 161a. St. Barbara.

Die nach links gewendete Heilige steht in der Mitte und liest in einem Buch, das sie mit beiden Händen — in der rechten hält sie zugleich die Palme — hält. Rechts ist der runde Thurm. Säulen schliessen auf beiden Seiten das Blatt ein.

Digitized by Google

Unbeschriebenes, anonymes Blatt in der Manier des Meisters M. Pass. III. p. 88.

Anonym.

* 162. St. Barbara.

H. 2″ 1‴, Br. 1″ 2‴.

Sie sitzt von vorn gesehen (oder ist auf das eine Bein niedergekniet), und hält in der Linken die Palme. Links hinten ist der runde Thurm. Oben auf einem schlichten Bogen kämpfen zwei Drachen mit zwei Schlangen.

Unbeschriebenes, anonymes Blatt.

M. Pass. III. p. 88.

163. St. Nicolaus von Bari.

H. 3″ 2‴, Br. 2″ 1‴.

Das von Passavant III. p. 89, No. 8 beschriebene Blatt des Meisters M.

M. Pass. III. p. 88.

164. Die heilige Familie.

H. 3″ 1‴, Br. 2″ 3‴.

Imitation des Holzschnittes von A. Dürer, B. 97. Maria, welche das Kind säugt und Anna, die in einem Buche liest, sitzen in der Mitte neben einander. Hinter ihnen bei zwei Bäumen stehen Salome, Cleophas, Joseph und links Joachim. Ihre Namen sind in Capitalschrift bei ihnen an Bandrollen angebracht. Zwischen Joachim und Salome werden noch die Köpfe zweier anderer Figuren wahrgenommen. Vorn am Boden sind drei musicirende kleine Engel, der rechts sitzende spielt die Sackpfeife. Zwischen seinen Füssen ist das Zeichen.

Passavant entging das Zeichen, er beschreibt das Blatt nicht im Werk des Meisters M, sondern unter den anonymen Meistern Bd. IV. p. 274, No. 153[a].

Anonym.

* 165. Die Himmelskönigin.

H. 2″ 2‴, Br. 1″ 6‴.

Sie sitzt, mit den Füssen auf dem Halbmond, und hält das Kind mit beiden Händen, sie neigt den Kopf auf ihre

Digitized by Google

Seite, Strahlen und Flammen gehen von ihr aus. Oben halten zwei schwebende Engel die Krone.

Unbeschriebenes, anonymes Blatt.

Franz von Bocholt.

*166. St. Thomas.

H. 3″ 4‴, Br. 2″ 1‴.

Der stehende heilige Apostel ist nach rechts gewendet, er hält mit der Linken ein Winkelmaass und mit der Rechten ein Buch, in welchem er liest. Unten in der Mitte das Zeichen F V B.

Das Blatt ist die No. 25 bei Bartsch, aber Bartsch nicht zu Gesicht gekommen und daher nicht beschrieben.

M. R. Pass. III. p. 95.

*167. Maria verehrt das neugeborene Kind.

H. 2″ 9‴, Br. 1″ 9‴.

Maria, nach links gewendet, kniet vorn im Stall und verehrt das vor ihr auf einem Tuch am Boden liegende Kind. Joseph schaut links hinter der Mauer zum Stall herein. Unten gegen die Mitte das Zeichen.

Unbeschriebenes Blatt des Meisters M. R. Pass. III. p. 95.

Anonym.

*168. Die Himmelskönigin und ein heiliger Mönch.

H. 3″ 7‴, Br. 2″ 2‴.

In einem Rosenkranz mit den Wundenmaalen Christi. Die Himmelskönigin mit dem Kind auf dem Arm steht links auf dem Halbmond, der heilige Mönch, der aus der Hand des Kindes einen Rosenkranz empfängt, kniet rechts. Oben in den Ecken sehen wir Gott Vater in halber Figur und die heilige Taube. Unten lesen wir an einer Bandrolle: AVE MARIA GRATIA PLENA.

Unbeschriebenes, anonymes Blatt.

*169. St. Stephan.

H. 1″ 10‴, Br. 1″ 4‴?

Der den Kopf nach links umwendende Heilige steht in einer Landschaft und hält mit beiden Händen drei Steine in seinem priesterlichen Obergewand, dem Scapulier. Rechts hinten im Boden das obige Zeichen.

Digitized by Google

Unbekanntes Blatt eines in Bartsch und Passavant fehlenden Monogrammisten.

M. Pass. III. p. 88.

*170. St. Johannes der Evangelist.

H. 2″ 6‴, Br. 1″ 8‴.

Der von vorn gesehene Heilige ist stehend dargestellt, er segnet mit der Rechten und hält auf der Linken den Kelch mit der Schlange. Unten bei seinen Füssen das Zeichen.

Unbeschriebenes Blatt des Meisters M. Pass. III. p. 88.

Anonym.

*171. Derselbe Heilige.

H. 3″ 1‴, Br. 2″ 1‴.

Er steht nach links gewendet in einem Bogen und hält mit der Rechten den Kelch mit der Schlange, während er mit der Linken die Bewegung des Segnens macht.

Unbeschriebenes, anonymes Blatt.

Jacob Binck.

172. St. Johannes und Magdalena.

H. 3″ 11‴, Br. 2″ 8‴.

Das von Passavant IV. p. 92 No. 111 beschriebene Blatt. Doch steht der Heilige nicht wie Passavant angiebt, rechts, sondern links. Die Ranken oben, zwischen welchen in der Mitte das Schild mit dem Monogramm und einem aus einer Lilie bestehenden Wappenbilde, gehen auf den Seiten von Consolen aus, welche mit Kindergestalten verziert sind.

Anonym.

*173. Die Darstellung der Maria im Tempel.

H. 2″ 4‴, Br. 1″ 9‴.

Sie schreitet im Hintergrund eine Treppe von neun Stufen hinan. Links vorn kniet ihr Vater im Gebet, rechts steht ihre vom Rücken gesehene Mutter, bei ersterem steht noch eine männliche, bei dieser eine weibliche Figur. Diese vier Figuren sind sämmtlich in Mäntel gehüllt und befinden sich unter einem Bogen. Der Fussboden ist getäfelt.

Unbeschriebenes, anonymes Blatt aus dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts.

Digitized by Google

Johann von Köln zu Zwolle.

174. Der Kindermord.

H. 2″ 7‴, Br. 1″ 10‴.

Das von Passavant II. p. 181 No. 81 aufgeführte Blatt. Herodes steht rechts in Begleitung eines jungen Mannes. Eine Wittwe mit ihrem gewickelten todten Kind im Schoos, sitzt in der Mitte, eine zweite, links, halbnackt, sucht umsonst den tödtlichen Stoss des Henkers von ihrem Kind abzuhalten.

Anonym. (Meister M. Pass. III. p. 88.)

* 175. St. Georg.

H. 3″ 2‴, Br. 2″ 3‴.

Der heilige Ritter reitet nach rechts über den am Boden liegenden Drachen und schwingt sein Schwert, um das Ungethüm, das seinen Kopf erhebt, zu tödten. Links oben auf dem Berge kniet die von einem Lamm begleitete Prinzessin. Oben sind in den Ecken zwei Wappenschilde, das eine mit einem Kreuz, das andere mit einer Armbrust.

Anonymes Blatt, aber sicher vom Meister M. Pass. III. p. 88. Unbeschrieben.

Anonym.

* 176. Die Stigmatisation des heiligen Franz.

H. 2″ 10‴, Br. 1″ 10‴.

Der nach rechts gewendete heilige Mönch kniet in der Mitte vorn und empfängt von dem rechts oben schwebenden geflügelten Crucifix die Wundenmaale. Sein Begleiter kniet rechts im Mittelgrund bei Felsen. Links hinten sieht man einen Fluss, auf Bergeshöhen ein Kloster, bei welchem eine Schaar Vögel fliegt, und am Fuss dieses Berges ein anderes Gebäude mit drei Thürmen.

Anonymes, unbeschriebenes Blatt.

Anonym.

* 177. St. Maria mit dem Kind und St. Anna.

H. 2″ 9‴, Br. 1″ 11‴.

Sie sitzen auf einer Bank, Maria links, Anna rechts und zwischen ihnen ist das zu Anna hinschreitende Kind. Oben ist gothisches Bogenwerk.

Unbeschriebenes, anonymes Blatt.

Digitized by Google

Anonym.

*178. St. Katharina.

H. 1″ 8‴, Br. 1″ 2‴.

Sie sitzt ein wenig nach rechts gewendet und liest in einem Buch, das sie mit der rechten Hand hält. In der Linken hat sie ein Schwert, dessen Spitze am Boden ruht. Sie hat eine Krone auf dem Haupt. Oben ist eine Andeutung von einem Bogen.

Unbeschriebenes, anonymes Blatt.

Anonym.

*179. St. Magdalena.

H. 2″ 5‴, Br. 1″ 5‴.

Sie steht nach rechts gewendet in einem nur leicht angedeuteten Bogen, sie hält mit der Linken vor ihrer Brust eine Büchse und fasst mit der Rechten ihr lang herabwallendes Kopftuch.

Anonymes, unbeschriebenes Blatt.

Uebersicht

der Blätter nach den Meistern.

Johann von Köln zu Zwolle.

Der Kindermord zu Bethlehem 174

Franz von Bocholt.

Der Heiland 149
St. Bartholomäus 129
St. Thomas 166

Israel von Meckenen.

Die Verkündigung Mariä 91
Der Heiland mit seinem Wappenschild 28

Teleman von Wesel.

Die Himmelskönigin 71
St. Crispin und Crispinian 146

Alart Claessen.

St. Lucia und St. Genovefa 74

Digitized by Google

Jacob Binck.

Ecce homo 64
Der schmerzensreiche Heiland 22
St. Johannes und Maria Magdalena 172
St. Trudo 158

Meister S. (Pass. III. p. 47.)

Die Verklärung Christi 121
Der Einzug Christi in Jerusalem 5
Die Passion Christi. 15 Blätter. . . . . 6—20
Die Himmelskönigin 124
St. Matthäus 138
St. Ambrosius 94
St. Hubertus 151

Meister ℓ (mit einem Schneidemesser).

Die Stigmatisation Francisci 142

Meister

Die Marter des St. Erasmus 106

Meister M+B

Der Heiland mit seinem Wappenschild 65

Meister M. B.

Die Anbetung der Weisen. 75

Meister M. (Pass. III. p. 88).

Die heilige Familie 117. 164
Christus an der Martersäule 31
Der Schmerzensmann 36
Das Schweisstuch 109. 112
Die Himmelskönigin 44. 133
Dieselbe mit vier Engeln 66. 70
Dieselbe mit einem Mönch 40
Die Krönung Mariä 126
St. Johannes der Evangelist. 170
St. Augustin 131
St. Benedict 90
St. Bernhard und die Himmelskönigin 43. 128
St. Egydius. 132

Digitized by Google

St. Georg 175
Die Messe des heiligen Gregor 38
St. Guibert 153
St. Hieronymus 140
St. Laurentius 122
St. Martin 154
St. Nicolaus von Bari 163
St. Rochus 127
St. Sebastian 78
St. Servatius 103
St. Agathe 82
St. Dorothea 83

Meister M. (Pass. II. p. 165).

Der todte Heiland im Schoos seiner Mutter 33
Der Schmerzensmann 100
Der segnende Heiland 1
Die heilige Dreieinigkeit 62
Die Himmelskönigin 114
St. Georg 95

Meister M. R. (Pass. III. p. 95).

Die Verkündigung Mariä 61. 63
Maria besucht Elisabeth 113
Die Geburt Christi 167
Die Flucht nach Aegypten 89
Der Judaskuss 57
Christus am Oelberg 21
Die Geiselung Christi 23
Christus am Kreuz 26
Die Auferstehung 34
Der Schmerzensmann mit Maria und Johannes 69
Die Himmelskönigin 156

Meister W. (Wenzel von Olmütz?)

Christus am Kreuz nach A. Dürer. (Degenknopf). . . 27

Meister I. B. (Bartsch VIII. p. 209).

St. Helena 99

Meister ⚜

Christus am Kreuz zwischen den Schächern 29

Digitized by Google

Meister

Die schmerzensreiche Maria 50

Meister

Christus am Kreuz mit St. Hieronymus und Anton . . 56
St. Stephan 169

Meister

Fünf verschiedene heilige Darstellungen auf einer Platte 148

Meister

Die Himmelskönigin unter einem Baldachin 63
Die Apostel Petrus und Paulus 110
Maria Magdalena 114b

Meister

Der segnende Heiland 2

Anonyme Meister.

Die Darstellung Mariä im Tempel 173
Die Verkündigung Mariä 92
Die Anbetung der Weisen 51. 76
Die Geisselung Christi 58
Christus am Kreuz 59. 135
Derselbe ebenso zwischen Maria und Johannes 101
Derselbe todt im Schoose seiner Mutter 60
Ecce homo 25
Der Schmerzensmann 3. 30. 32. 55. 68
Derselbe auf dem Kreuz sitzend 4
Derselbe zwischen Maria und Johannes. 45
Christus zu Emaus 35
Die heilige Dreieinigkeit 37
Die säugende Maria 80
Maria mit dem Kind vor einem Baum sitzend 41
Maria mit dem Kind und St. Anna 118. 177
Die sieben Schmerzen der Maria 49
Die Krönung der Maria 125
Die Himmelskönigin . 39. 44. 47. 48. 52. 67. 72. 81. 134. 165
Dieselbe. Holzschnitt 123
Dieselbe mit Anna 119

Digitized by Google

Dieselbe mit vier Engeln. 53
Dieselbe unter einem Baldachin 54. 114a
Dieselbe mit ihrer Krönung oben 124
Dieselbe mit St. Bernhard 128
Dieselbe mit einem heiligen Mönch 46. 168
Dieselbe mit St. Katharina und Barbara 42
St. Michael 139
Der Schutz der Engel 147
St. Johannes der Täufer 107. 108
St. Marcus 96
St. Lucas 144
St. Johannes der Evangelist 102. 171
St. Petrus 85
St. Andreas 160
St. Jacobus 98. 115
St. Bartholomäus 130
St. Matthias 86
St. Philippus 97
St. Paulus 111
St. Antonius der Eremit 77
St. Christoph 116
St. Cornelius und Cyprian 136
St. Dionysius 143
St. Dominicus und eine Heilige 120
St. Franciscus 104
St. Franciscus, stigmatisirt 176
St. Georg 175
Die Messe des St. Gregor 87
St. Hubertus 105. 170. 152
St. Maternus 137
St. Remigius 141
St. Veronica mit dem Schweisstuch 24
St. Magdalena 179
St. Agnes 79
St. Apollonia 84
St. Barbara 161. 161a. 162
St. Cäcilia 157
St. Katharina 159. 178
St. Elisabeth 155
St. Gertrudis 88
St. Ursula 145

Digitized by Google

Sendschreiben

an

Herrn Cornill d'Orville in Frankfurt,

über Dürer's Holzschnitte der Himmelskugeln.

Bartsch und nach ihm Heller haben drei Nummern, von denen aber, wie Passavant richtig bemerkt, die Bartschnummern 150 und 152 nicht verschiedene Blätter, sondern nur verschiedene Drucke sind, mit Veränderungen in Rand und Inschriften und zwar ist 152 der frühere und 150 der spätere Druck.

Demnach waren in Wirklichkeit nur zwei solche Blätter vorhanden.

Dennoch findet sich in der königlichen Kupferstichsammlung zu München ein als drittes zu bezeichnendes Blatt, welches zwar auch wie Bl. 150. 152 die südliche Hälfte der Himmelskugel (beiläufig leider mit abgeschnittenem Rande) enthält, aber so bedeutende Abweichungen in einzelnen Theilen der Zeichnung, dass man dieses Blatt etwa als einen ersten Versuch ansprechen könnte.

Das Papier (fein) und Wasserzeichen (Anker, verschieden von Hausmann No. 7) sind älter als auf andern Vorkommnissen und der Holzschnitt von einer Reinheit und Schärfe, wie er nur bei ersten und Probedrucken vorzukommen pflegt.

Ferner unterscheidet sich das neu aufgefundene Blatt, welches ich mit I. bezeichne, von den übrigen Blättern der Art (II.) namentlich in folgender Weise:

I.

1. In allen kreisförmigen Sternzeichen ○ ein Punkt, bis auf die im Kopfe des grossen Fisches „Cerus.“ Zugleich der Formschnitt im allgemeinen zarter.
2. Im Gürtel des Orion zwei Sterne und ⊙
3. In dem Hasen (Lepus) darunter, die Vorderläufe parallel.
4. An dem Hunde (Canis minor) die Spürhaare kurz.
5. Das rechte Hinterbein des Centauren dünn mit Untersicht des Hufes und Zwischenraum oben.
6. Um die Brust des Centauren ohne Riemen.

II.

1. In den ○ kein Punkt, mit wenigen Ausnahmen.
2. Im Gürtel des Orion drei Sterne.

Digitized by Google

3. Der linke Vorderlauf über dem rechten, und die Striche an der Brust verändert.
4. Spürhaare lang.
5. Das Bein dick, ohne Untersicht und Zwischenraum.
6. Mit Riemen.

Zur Entscheidung dieser Angelegenheit wäre vor allem eine genaue Vergleichung und Beschreibung (auch des Druckes, Papiers und Wasserzeichens) des Wiener Dürerblattes, Holzschnitt No. 150, wünschenswerth.

München, 5. Novbr. 1867. **v. Retberg.**

Zu den Werken des C. van Dalen.

Zu dem Verzeichniss der Kupferstiche von Cornelis van Dalen, welches Ch. Kramm, Bd. II. Seite 315—317 seines grossen Werkes de levens en werken der hollandsche en vlaamsche Kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters (Amsterdam 1858) geliefert hat, wäre noch hinzuzufügen, dass er auch ein allegorisches Titelblatt zu dem 1637 in Danzig erschienenen Werke

Martini Opitii
Glückwünschung
Auff der Königl. Majestät
zu Polen und Schweden
Vladislai IV.
Baylager

gestochen hat. Das Blatt ist $4^1/_2$" breit, $6^1/_2$" hoch, ist bezeichnet „Cornelis van Dalen sculp." und befindet sich in der Danziger Stadt-Bibliothek XVII. C. quart. 15.

Danzig, Novbr. 1867. **R. Bergau.**

Besprechung.

Klette, R. Das perspectivische Zeichnen. Praktische Anleitung. Mit 38 Holzschn. Braunschweig, A. Bruhn. 1868. VII. u. 39 S.

Der Verfasser, Lehrer an der wohlbekannten Baugewerkschule zu Holzminden, hat in vorliegendem Schriftchen eine so vortreffliche und einfache Anleitung zum perspectivischen

Digitized by Google

Zeichnen gegeben, dass wir von der Richtigkeit seiner Angabe überzeugt sind: oft habe eine einzige nach seinem System gegebene Lection den Schüler in den Stand gesetzt, perspectivische Bilder mit Sicherheit zu entwerfen. Freilich beschränkt seine Anleitung sich darauf, das perspectivische Zeichnen mit gegebenem Grund- und Aufriss ohne das Auftragen von Distanz- und Theilungspunkten, und ohne Benutzung von Verschwindungspunkten zu lehren. Für Bauhandwerker und Solche, welche meist einzeln gegebene Gegenstände in Perspective zu setzen haben, mag das Verfahren des Verfassers, durch viele praktische Handgriffe sehr leicht ausführbar gemacht, genügen; — da er aber in seiner Einleitung über die Grundsätze der Perspective, über die Entstehung und Feststellung perspectivischer Bilder mit so vorzüglicher Klarheit und Fasslichkeit spricht, dem Schüler durch eine Reihe instructiver, isometrischer Zeichnungen eine so deutliche Vorstellung von dem Wesen der perspectivischen Zeichnung zu geben verstanden hat, so wünschen wir, es möchte eine künftige Auflage des Werkes auch auf das für Landschaften ganz unentbehrliche Arbeiten ohne Grund- und Aufriss ausgedehnt werden. Der Verfasser würde in dem grösseren Werk von Streckfuss, dessen Umfang und wissenschaftliche Darstellungsweise es für den gewöhnlichen Kunst- und Zeichnenschüler unbrauchbar machen, ein vortreffliches Material zur populären Bearbeitung finden, die ihm nach dem im vorliegenden Werke Geleisteten unbedingt gelingen wird.

Digitized by Google

Deutscher Künstler-Nekrolog 1867.

Von Dr. A. Andresen.

(Fortsetzung.)

XVIII.

Karl von Enhuber.*)

München. Am 9. Juli 1867 haben wir hier einen Künstler zur Erde bestattet, dessen Grab die Freunde mit einer eigenen tiefen Trauer umstanden. Seinen Tod mussten wir als eine Erlösung ansehen, denn die Krankheit, welche ihn befallen hatte, lässt keinen Weg zur Rettung offen. Aber diese Krankheit befiel ihn auf der Höhe seiner Kunst, im vollsten Gebrauch aller seiner Mittel, bei einer Jugendlichkeit und Frische des Erfindens und Bildens die uns noch die schönsten, erquickendsten Werke verbürgt hätte. Und der Verewigte war ein in seiner Art einziger Künstler; wir müssen darauf verzichten, ihn ersetzt zu sehen!

Karl von Enhuber war geboren am 16. Dec. 1811 zu Hof im Voigtlande, wo sein Vater (ehemaliger Offizier, der wegen einer Verwundung am Fuss seinen Abschied nehmen musste) k. Mauthbeamter war. Anderthalb Jahre nachher kam dieser als Hallbeamter nach Nördlingen, und der Sohn verbrachte seine Jugendjahre in dem Gau, welchen er später durch seine Kunst verherrlichen sollte. Als Nördlinger Lateinschüler genoss er den Unterricht eines trefflichen Zeichners, des Präceptors Doppelmayr, und in dieser Zeit schon regte sich in ihm der Wunsch Maler zu werden. Der Vater, welcher nach seiner Pensionirung München bezog, brachte ihn in das dortige Wilhelms-Gymnasium, und bestimmte ihn zum Studieren. Aber Enhuber benutzte jede Gelegenheit sich im Zeichnen zu üben, und in dem nun folgenden Kampfe zwischen dem väterlichen Willen und dem unwiderstehlichen Triebe der Künstler-

*) Wir verdanken diesen Nekrolog dem Freunde des Verewigten, Melch. Meyr, welcher denselben für die Allgemeine Zeitung verfasste.

Digitized by Google

natur siegte endlich die letztere, nachdem der Rector der Anstalt selber auf die Seite des widerwilligen Gymnasiasten getreten war. Die Akademie der Künste nahm Enhuber als Eleven auf, und sein Talent hatte nun freie Bahn vor sich. Nicht sofort schlug er den Weg ein, der ihn seinem speciellen Kunstberuf entgegenbrachte. Er versuchte sich zuerst in der Thiermalerei, dann im romantischen Fach, und führte u. a. Scenen aus dem Lagerleben des dreissigjährigen Krieges aus. Eine Zeitlang fand er Zutritt in der Werkstatt des Peter Hess, ohne aber dessen Schüler zu werden, wenn ihm auch der Verkehr mit dem ausgezeichneten Maler sehr zu Statten kam. Das entschiedener hervortretende Talent führte ihn endlich zu dem Fach, in welchem er als Meister glänzen sollte. Anfangs hielt er sich an die Vorbilder der niederländischen Schule (Metzu, Terburg): dann, mit reifender Kraft, ging er seinen eigenen Weg. Die hauptsächlichste Ausbeute gewährten auch ihm Land und Leute von Oberbayern, insbesondere das bayerische Hochland. Wieder und wieder unternahm er Kunstwanderungen dahin, und machte sich dasselbe in allen Theilen zu eigen. Er zeichnete und malte die dortigen Menschen nicht nur — er lebte mit ihnen, fühlte mit ihnen und wusste solches Vertrauen einzuflössen, dass gewisse „problematische Naturen“ ihm ihr Herz aufdeckten wie einem Beichtvater. Mit Recht hat ein geistreicher Kritiker von ihm gesagt: Enhuber kenne den bayerischen Bauern von seinen innersten Gedanken an bis zum letzten Hosenknopf.

Die erste Frucht dieser seiner Bestrebungen war ein Cyklus von sechs Bildern, welche das Alpenleben des Mannes vom Knaben bis zum Greis darstellen, und lithographirt wurden. Hirtenbub und Wilddieb, Fensterln, Scheibenschiessen u. a. sind die Gegenstände, und wir sehen, wie schon der junge Künstler das Genre zum Sittengemälde zu erheben sucht. 1853, nach verschiedenen kleinern Arbeiten, entstand das erste grosse Bild, „Jahrmarkt im bayerischen Gebirge.“ Ein paar Jahre später folgte das „unterbrochene Kartenspiel“ (mit den unverkennbaren oberbayerischen Physiognomien); dann der „Gerichtstag,“ nach Studien aus dem Landgericht Starnberg, und endlich das „Regenwetter im Gebirge.“ Angelegt, und bis zu einem gewissen Grad ausgeführt, hat Enhuber noch drei grosse Bilder, die hieher gehören: „Abreise vom Gebirge“ (Pendant zum „Regenwetter“), „der Verbrecher zum letztenmal im Wirthshaus,“ und „der Schuhplattl-Tanz in der Kaiserclause.“

Das grosse Bild, das er in weit vorgerückter Untermalung

Digitized by Google

hinterliess: „Eine goldne Hochzeit im Jahre 1786 zu München," fällt ebenfalls in diesen Kreis.

Wir können die Arbeiten Enhubers hier nicht im einzelnen betrachten wollen, aber eine Charakteristik seiner Kunstweise gehört zu unserer Aufgabe. Denn die Kunst war sein Leben, und seine Schöpfungen charakterisiren, heisst sein Leben darstellen.

Enhuber wurde darum ein so originaler Künstler, weil er ein originaler Mensch und Charakter war. Eine eigenthümliche gute Laune, ein entschiedener, frisch zur Sache gehender Sinn lebte in ihm, und er dachte nicht erst an Humor, wenn er den Pinsel in die Hand nahm, um ein humoristisches Bild zu malen. Er hatte seine Freude am Leben selber; die reizenden und schönen Züge darin, für die er das feinste Auge besass, ergötzten ihn, ganz abgesehen von ihrer Verwendbarkeit, und er wusste sie ebenso gut in Worten zu malen. Wenn er nun künstlerisch darstellen und componiren wollte, brauchte er sich nicht an Ueberlieferungen zu halten: er konnte Stoff und Form, Menschen und Scenen aus sich selber nehmen. Und so brachte er in seinen selbständigen Bildern immer etwas Eigenthümliches und Neues; er copirte sich auch nicht selber — er blieb neu, und gab in jedem neuen Bild wieder etwas Neues!

Ursprüngliche Begabung und künstlerischer Wille bewahrten Enhuber vor Wiederholungen, die wir auch in den Werken bedeutender Namen störend, wo nicht langweilend, antreffen können. Wie viele Gesichter hat er gemalt! Und keines gleicht dem andern! Aber der Künstler selber gleicht eben der Natur — er producirt Eigenthümliches, weil er lebendig ist und bleibt, und nur das Leben selber zu geben trachtet. Er ist nicht verliebt in das was er bereits geschaffen hat, tischt es also nicht unwillkürlich, mit nur geringen Modificationen, wieder und wieder auf; er folgt in freier Liebe der schaffenden Kraft und der reichen Wirklichkeit, und von ihnen berathen, erfindet er immer neue Scenen, Charaktere und Pysiognomien.

Wer das wirkliche Leben abspiegelt, der bedarf, mehr als andere die schon idealisirte Stoffe bearbeiten, ein heiteres Herz und einen edlen Sinn, wodurch eben die Abbilder allein erfreulich werden. Humor und frohes Wohlwollen müssen ihm reichlich gegeben sein, um die Gegenstände mit ihnen zu durchdringen, die ihn sonst niederdrücken würden in die Prosa. Enhuber besass von beiden Gaben ein Maass, das nicht zu erschöpfen war. Damit hat er die derbsten Scenen

Digitized by Google

belustigend, ernste und traurige mild und tröstlich erscheinen lassen, und es einzurichten gewusst, dass es uns wohl wird bei allen seinen Bildern.

Seine echt künstlerische Natur hat Enhuber namentlich auch dadurch bewährt, dass er Typen zu schaffen wusste, individuelle Gestalten, welche die Gattung repräsentiren — was nur gelingen kann, wenn die Kräfte der lebenswahren Auffassung und der Idealisirung vereinigt sind. In dem besonders reich ausgestatteten Bilde „der Gerichtstag“ winkt der Gerichtsdiener den im Hintergrund wartenden Vagabunden ins Haus. Beide Figuren glaubt man schon so im Leben gesehen zu haben — es sind sprechende Porträte. Zugleich ist's aber der Gerichtsdiener wie er sein soll, und der Lump wie er sein soll; dort jeder Zoll ein Gerichtsdiener, hier jeder Zoll ein Vagabund — und namentlich die Gattung des letztern darf sich Glück wünschen zu ihrem Repräsentanten!

In den Bildern Enhubers finden wir keine Manier, nicht eine Spur von Manier. Ein grosses Wort! Denn dieser Schatten findet sich bei gar manchem sonst mit Recht gepriesenen Lichte der Malerei. Aber Enhuber hielt sich frei von Manier, nicht nur wegen seiner unversieglichen Liebe zum wirklichen Leben und nicht kraft einer Phantasie die immer zeugungsfähig geblieben ist — er hatte auch den rechten Eigensinn des Künstlers! Locken und drängen liess er sich nicht — er wartete bis ihn innerer Drang zum Griffel oder Pinsel greifen liess. Auch wenn er eine Arbeit übernommen hatte, musste man ihn schalten und walten lassen, sonst wäre der Besteller abbestellt worden! Gewiss hätte mancher andere die Gaben, wie sie Enhuber empfangen, für sich selbst nutzbarer zu machen verstanden. Aber er hatte nur die Kunst vor Augen, er lebte in der Sache, und vergass darüber, was ihm Nebensache war. Wenn er nun äussern Gewinn für seine gleichwohl stets fortgehende Thätigkeit nur wenig erlangen sollte, geben wir ihm um so reichlicher die Ehre, welche er dem Gewinn vorgezogen hat.

Enhuber gehörte nicht zu den Künstlern, die man etwa verkannt hätte. Wie ihm schon früh Arbeiten von anmuthiger Natürlichkeit gelangen, so fand er schon früh auch Beachtung von Seiten der Kunstfreunde. König Ludwig I. kaufte zwei seiner kleinern Bilder für die neue Pinakothek. Ein anderes, der „Vogelabrichter,“ kam in den Besitz des russischen Cultusministers Uwarow, dann in den des Kaisers Nikolaus, der es zu besitzen wünschte. Der „Jahrmarkt im oberbayerischen Gebirge“ ging nach England, die reizende Composition

Digitized by Google

„Verspätetes Mittagessen“ nach Warschau, das „unterbrochene Kartenspiel,“ „Reisende zur Winterszeit in einem Wirthshaus anlangend“ und andere kleinere Arbeiten nach Amerika. Der „Gerichtstag“ ziert die Gallerie zu Darmstadt, und das „Regenwetter im Gebirge“ hat ein Kunstfreund in der Rheinpfalz erworben. Alle Arbeiten Enhubers fanden sehr bald Liebhaber und Käufer. Mehrere wurden in Kupfer gestochen, und der Stich des „Gerichtstags“ wird das nächste Geschenk des Münchener Kunstvereins an seine Mitglieder sein. Der Künstler war begriffen und nach Verdienst gewürdigt. Aber aus der Nothwendigkeit zu den immer neuen Aufgaben immer wieder neue Studien zu machen und die originalen Compositionen reifen zu lassen, aus der gewissenhaften Durchbildung, die er sich auferlegte, aus wiederholten längeren Unterbrechungen durch schwere Krankheiten, erklärt sich das angedeutete äussere Geschick des Künstlers.

Nachdem viele Jahre hindurch Oberbayern die Landschaft gewesen, aus welcher Enhuber fast ausschliesslich seine Stoffe nahm, wurde er veranlasst, seine Gunst auch dem schwäbischen Gau zu widmen, in welchem er seine Jugendjahre verlebt hatte. Die „Erzählungen aus dem Ries,“ deren Verfasser einer seiner Mitschüler in Nördlingen war, sollten illustrirt werden — und wer hätte dazu specielleren Beruf gehabt als Enhuber? Aus Liebe zur alten Heimath, aus Freundschaft zu dem Erzähler nahm er den Vorschlag an, und so entstand in den Jahren 1863—1866 jener Cyklus von Bildern, der bei seiner ersten Ausstellung im Kunstverein zu München einen so ausserordentlichen Erfolg hatte, und gegenwärtig zu den Zierden der bayerischen Kunstausstellung in Paris gehört.

Nichts beweist mehr die Schöpferkraft, die Geistesfreiheit und — die Manierlosigkeit des Künstlers, als dass er, der sich in das Landvolk und die Sommerfrischler Oberbayerns ganz versenkt zu haben schien, jetzt die schwäbischen Rieser in völlig gleicher Naturwahrheit erscheinen lassen konnte. Allerdings standen ihm die Jugenderinnerungen zu Gebote, die er auf wiederholten Studienfahrten durch die Landschaft wieder erweckte und vervollständigte: dennoch ist zu bewundern, dass in diese Rieser Bauern auch nicht der leiseste Zug vom Altbayern gekommen, und die Eigenart des dortigen Landvolks in Gesichtsbildung, Ausdruck und Haltung aufs genaueste wiedergegeben ist. Enhuber hat die Rieser Gestalten naturgemäss idealisirt, wie er auch die Altbayern idealisirte; er giebt keine blossen Copien, sondern Figuren, die er nach

Digitized by Google

Portraitstudien zum Zweck der Composition in sich vollendet und durchgebildet hat. Aber er hat den schwäbischen Rieser begriffen — und nun schaut uns dieser aus jeder seiner Gestalten an. Und nicht nur die Menschen hat er mit untrüglichem Auge in ihrem eigenthümlichen Wesen aufgefasst, sondern ebenso das Local: Häuser und Stuben, Höfe, Wege, Gärten und Landschaft. Da ihm die Erzählungen die Aufgabe stellten, das dortige Landvolk zu schildern in Lust und Leid, in Streit und Frieden, in häuslichem und öffentlichem Treiben, in den wesentlichsten Momenten von der Wiege bis zur Bahre, so besitzen wir in diesem Cyklus ein Volksgemälde, wie kaum ein zweites existiren wird.

Die Gegenstände der „Erzählungen aus dem Ries“ haben den Künstler auch noch in andern Betracht über den früheren Kreis seiner Darstellungen hinausgeführt. Bis dahin kamen der Humor und die derbe Frische, die in ihm lagen, hauptsächlich zu Wort; und wenn auch einzelne seiner Figuren zeigten, dass er dem höheren und feineren Leben der Seele einen nicht weniger treffenden Ausdruck leihen konnte, so nahm man doch an, dass seine Kraft vorzugsweise, wo nicht ausschliesslich, auf jener Seite liege. Durch die Illustrationen ist diese Meinung widerlegt. Enhuber hat uns hier, neben Scenen des echtesten Humors, hingebende Liebe, innige selige Mutterfreude, tiefe Schwermuth und Trauer ergreifend vor Augen gestellt. Da dieses Werk das letzte ist, welches er ausführen sollte, so war es ein Glück für den Künstler und für die Kunst, dass er den Anlass empfing, die bisher weniger cultivirte Seite seines geistigen Vermögens kräftiger zu offenbaren, und so den ganzen Reichthum seines Innern darzulegen.

Im Gegensatz zu mancher andern Erfahrung war bei diesem Unternehmen das Geringere projectirt, das Bessere und Bedeutendere wurde geleistet. Illustrationen sollten geliefert werden zu Erzählungen, und es entstanden Kunstwerke, die sich selbst erklären und zusammen Leben und Treiben eines deutschen Volksstammes abschildern! Wenn zu ihrer tiefern Auffassung die Erzählungen allerdings beitragen werden, so bereichern und ergänzen die Bilder wieder die Erzählungen, zumal durch das reizende Detail, wodurch der Künstler die gewählten Scenen malerisch vollendet hat. Die Compositionen sind grau in grau gemalt, aber mit einem Leben und einer Wirkung, dass niemand die Farbe vermissen wird. Noch in diesem Jahr wird der ganze Cyklus in photographischen Nachbildungen erscheinen, und damit allen Kunstfreunden zugänglich werden. Dem Erzähler konnte keine

Digitized by Google

grössere Gunst des Schicksals widerfahren, als ein Werk mit zu veranlassen, das zu den anmuthigsten Besitzthümern der Nation gehören wird.

Enhuber hat sich in der ersten Hälfte der vierziger Jahre verheirathet, und das Glück seines Lebens in seiner Familie und im Umgang mit seinen Freunden gefunden. München hat er nie mehr verlassen, ausser zu gelegentlichen Reisen und dem gewöhnlichen sommerlichen Landaufenthalt. Hauptsächlich hier war sein Umgang vertrauten Freunden eine Erquickung. Von den Störungen der Gesundheit abgesehen, ging sein Leben gleichmässig in stillem Fluss dahin, wie es bei denen sein muss, die sich mehr durch Einfälle und Leistungen, als durch Vorfälle und Abenteuer bemerklich machen sollen. Dem zurückgezogen lebenden, bescheidenen Mann wurden übrigens alle Ehren zu Theil, die sein Vaterland ihm bieten konnte. 1858 nach dem Schluss der grossen deutschen Kunstausstellung ernannte ihn die Akademie zu ihrem Ehrenmitglied. 1863 beauftragte König Ludwig I. den Bildhauer Halbig seine Büste für die bayerische Ruhmeshalle zu modelliren. 1864 ertheilte ihm König Maximilian II. den Michaels-Orden.

Wer mit Schöpferkraft begabt ist, sie nach ihren wesentlichen Seiten ausbilden und in vollendeten Arbeiten beweisen kann, der gehört trotz allem und allem zu den Glücklichen. Er lebt in seinen Werken, und diese erfreuen in unvertilgbarer Frische Mitwelt und Nachwelt. Betrachten wir die vier grossen Bilder, die Enhuber unausgeführt hinterlassen hat, so muss es uns freilich mit Schmerz erfüllen, dass die ihm so ausserordentlich entsprechenden Stoffe durch seine Meisterhand nicht sollten vollendet werden. Den „Schuhplattl-Tanz“ hat er in den bessern Tagen seiner Leidenszeit noch völlig und gleichmässig untertuscht; die Correctur der „goldenen Hochzeit“ war seine letzte Beschäftigung. In allen diesen Werken hätte er sein unvergleichliches Talent der Charakteristik, das uns schon in den halbfertigen Bildern wieder imponirend entgegentritt, aufs glänzendste bewähren können. Es sollte nicht sein. Aber was er ausgeführt hat, ist bedeutend und reich genug, um die Kraft und den Umfang seines Geistes erkennen zu lassen, und wie viel darauf ankommen mag, was einer für die Welt leistet, am meisten kommt darauf an, was er in sich selber ist — und bleibt. In den Herzen seiner Freunde und Verehrer wird dieser Künstler und Ehrenmann unvergesslich fortleben.

Digitized by Google

XIX.

Franz Hablitschek.

Kupfer- und Stahlstecher zu Nürnberg, geboren daselbst den 2. März 1824, gestorben am 30. März 1867. Er war der Sohn eines Schneidermeisters und erhielt seine Ausbildung in der Kunst unter Poppel in München, dessen Unterricht er sechs Jahre lang genoss. Nach Beendigung seiner Lehrzeit arbeitete er noch einige Jahre in München für seinen Lehrmeister und unter dessen Leitung, kehrte dann in seine Vaterstadt zurück und erfreute sich hier bald der verschiedenartigsten Aufträge.

Hablitschek war nicht ohne Geschick und besass Gewandheit und Sicherheit in der Führung des Grabstichels, hat jedoch fast nur für buchhändlerische Unternehmungen gearbeitet, für das Meyer'sche Universum und andere Werke des Bibliographischen Institus in Hildburghausen, für den Triester Lloyd, für Heideloffs Ornamentik etc. Als selbstständige Arbeiten sind uns bekannt: das Sakramentshäuschen in der St. Lorenzkirche zu Nürnberg, nach C. Mayer, und eine innere Ansicht der Klosterkirche zu Deckendorf, nach P. Ritter, letzteres Blatt für das Nürnberger Künstler-Album.

XX.

Hans Anton Williard.

Maler, Zeichner und Lithograph zu Dresden, geboren den 21. Februar 1832, gestorben den 13. Mai 1867.

Der Vater des talentvollen, in der Blüthe der Jahre dahingewelkten Künstlers ist der Lithograph Joh. Anton Williard, (geb. zu Ettlingen in Baden am 29. Mai 1807), ein technisch und künstlerisch vielseitig gebildeter Mann, der durch verschiedene Werke: das Leben A. Dürer's nach S. Wagner, das Buch Tobias nach C. Peschel etc. in weiteren Kreisen bekannt ist.

Der junge Williard entwickelte frühzeitig vielversprechende Anlagen zum Zeichnen und Malen. Bereits als Knabe warf er mit staunenswerther Leichtigkeit eine Menge von flüchtigen Skizzen, meist militairische Scenen oder Landschaften auf das Papier, in welchen sich ein unverkennbar geistreicher Vortrag bemerkbar

Digitized by Google

machte. Nach beendigtem Schulunterricht trat er im 15. Lebensjahre bei seinem Vater als Lithograph in die Lehre, welche Ostern 1851 ihren Abschluss fand. Für das Sommerhalbjahr 1852 war er bei der Dresdener Akademie der bildenden Künste als Schüler der untern Classe eingeschrieben, konnte aber, durch Berufsarbeiten verhindert, am Unterrichte nur unregelmässig theilnehmen, weshalb er sich schon nach Ablauf des Semesters wieder zum Austritt veranlasst fand. Auf das Selbststudium und die Unterweisung seines Vaters beschränkt, ging Williard von nun an in seiner künstlerischen Entwicklung ganz seinen eigenen Weg, wobei seine Vorliebe für das Landschaftsfach immer mehr zu Tage trat, welche durch häufige Ausflüge in die Umgegend seiner Vaterstadt genährt wurde. Von diesen Touren, welche er stets zu Fuss unternahm, kehrte er gewöhnlich mit Skizzen reich beladen zurück. Im Frühjahr 1853 nahm er eine Stelle als Lithograph in der lithographischen Anstalt von J. G. Bach in Leipzig an, in welcher er bis Ende 1864 verweilte und dabei vielfach Gelegenheit fand, durch Aufnahme von Naturzeichnungen und deren lithographische Ausführung sich in seinem Lieblingsfache immer mehr auszubilden. Alsdann nach Dresden zurückgekehrt, liess er sich daselbst als unabhängiger Künstler nieder und schuf seitdem eine grosse Anzahl von zum Theil höchst trefflichen Leistungen, meist Lithographien und Aquarellen, die ihm mehr und mehr Ruf und Anerkennung verschafften. Im September 1860 verheirathete er sich mit Elisabeth Fischer, der Schwester seines Jugendfreundes, des begabten Genremalers Benno Fischer, welcher ihm kurze Zeit im Tode vorausging.

Williard machte für seine Kunstzwecke öfters kleine Reisen, durchstreifte Sachsen, Franken und besonders Thüringen, welches mit seiner herrlichen Natur und seiner altehrwürdigen Wartburg auf ihn stets ungeschwächte Anziehung ausübte. Leider wurde er in den letzten Jahren seines Lebens von Körperleiden heimgesucht, welche, durch sein leicht erregbares Temperament und sein rastloses künstlerisches Schaffen gesteigert, seine Gesundheit nach und nach untergruben und ihn endlich in der Blüthe des Mannesalters seiner so schön begonnenen Künstlerlaufbahn entrissen. Er starb am 13. Mai 1867, tief betrauert von seiner Wittwe und den übrigen Hinterlassenen, welche mit freudigem Stolze sein Talent sich immer reicher entfalten gesehen hatten.

Williard war eine echte Künstlernatur, selbstbewusst, voll frohen Schaffensdranges; sein Charakter als Mensch offen und edel, der hinter einer zuweilen rauhen Art sich zu geben, ein

Digitized by Google

tiefes Gemüth verbarg. In der Kunst war er vorwiegend Autodidakt und keiner bestimmten Schule zugethan. Im Landschaftsfach suchte er sein Vorbild in der Natur selbst, welche er eingehend studirt hatte. Er pflegte dabei mit einer Raschheit und Leichtigkeit zu arbeiten, welche von Allen, die ihn dabei zu beobachten Gelegenheit hatten, bewundert wurde.

Unter seinen Kunstschöpfungen nehmen seine Aquarellen den ersten Platz ein; wir führen von denselben an:

Alter Galleriehof mit dem Königl. Schlosse in Dresden.
Portal am Grünen Gewölbe desselben Schlosses.
Die Königslinde im nämlichen Schlosse. (Angekauft vom Sächs. Kunstvereine.)
Partie aus Meissen, an der Strasse nach Leipzig. (Grosse Aquarelle.)
Partie bei Orlamünde.
Die Wartburg in Thüringen.
Der Elisabethbrunnen bei der Wartburg. (Im Besitz der Wittwe. Existirt auch als Lithographie in Federmanier.)
Schloss Hinter-Glauchau. (Im Besitz der Wittwe.)
Schloss Schwarzenberg. (Angekauft vom Sächs. Kunstverein.)
Schloss Pillnitz bei Dresden.
Schloss Gnandstein.
Der Teich im Grossen Garten bei Dresden. (Winterlandschaft.)
Das alte Bassin auf der Brühl'schen Terrasse in Dresden.
Schloss Scharfenberg bei Meissen. (Im Besitz der Wittwe.)
Die Basaltfelsen des Scheibenbergs im Erzgebirge. (Desgl.)
Ansicht von Freiberg. (Desgleichen.)
Das alte Theater im Grossen Garten bei Dresden. (Angekauft vom Sächs. Kunstverein.)
Partie aus Prinz Georgs Garten in Dresden.

Von seinen überaus zahlreichen Lithographien seien hier nur erwähnt:

Die Albrechtsburg in Meissen. (Kreidezeichnung nach einem Oelgemälde von L. Choulant).
Der Elisabethbrunnen bei der Wartburg. (Siehe oben.)
Die von ihm für das Chemnitz-Annaberger Eisenbahn-Album gelieferten Blätter. (Kreidezeichnungen.)

In der Oelmalerei hat er sich wenig versucht, doch beweisen die von ihm vorhandenen Oelbilder, dass er auch hierin Treffliches zu leisten befähigt war. Auch auf den Holzstock hat er gezeichnet, und war in diesem Fache für namhafte Verlagshandlungen, Flemming in Glogau, Meinhold & Söhne in Dresden u. a. m. als Illustrateur thätig.

Digitized by Google

XXI.

Carl Friedrich Häbler.

Landschaftsmaler zu Dresden, geboren zu Grossschönau bei Zittau den 20. November 1801, der Sohn eines Damastfabrikanten. Seine künstlerische Ausbildung erhielt er auf der Akademie zu Dresden, in welche er den 30. August 1820 aufgenommen wurde, und im Atelier des Traugott Faber. Nach Beendigung der Studienzeit nahm er seinen festen Wohnsitz in Dresden und entlehnte die Motive zu seinen Bildern aus den an landschaftlichen Schönheiten reichen Umgebungen dieser Stadt. In den letzten Jahren scheint er im Ganzen wenig mehr gearbeitet zu haben; in den Ausstellungskatalogen der Akademie begegnet man selten seinem Namen und selbst Künstler, die ihm nahe standen, haben wenig von seinen Arbeiten gesehen. Er starb im Juni 1867.

XXII.

Joh. Anton Castell.

Landschaftsmaler zu Dresden, gestorben im Juli 1867. Er ward in Dresden geboren und war der Sohn eines Portiers. Im Jahre 1827 ward er in die Akademie aufgenommen und hatte im Plan sich der Dekorationsmalerei zu widmen. Später ging er zum Landschaftsfache über und begnügte sich meistens mit Ansichten aus Dresden und seinen Umgebungen, die ganz artig aufgefasst sind. Leider musste der brave Künstler oft nach Brot arbeiten und so ist es gekommen, dass viele seiner Arbeiten den Stempel zu grosser Flüchtigkeit tragen.

XXIII.

Anton Herold.

Talentvoller Bildhauer zu Prag, in der Blüthe der Jahre im September 1867 im Alter von 34 Jahren dahingestorben. Er war ein Schüler des E. Max, hatte seine Studien in München, Wien und Paris fortgesetzt und mit seinen Leistungen vielfache Anerkennung gefunden. Seine Loreley erhielt einst auf der Münchener Kunstausstellung den ersten Preis.

Digitized by Google

XXIV.

Eduard Meister.

Eduard Meister wurde geboren den 13. October 1837 in Billigheim (Amtsbezirk Mosbach). Von den Eltern zum Studium bestimmt, besuchte er die Lyceen von Carlsruhe und Mannheim bis zur Untersexta.

Meister zeigte schon früh eine glückliche Anlage zum Zeichnen, später versuchte er sich öfters im Schnitzen in Holz und andern Materialien und fühlte sich — besonders durch vieles Zusammensein mit einem Bildhauer, der in Meister's elterlichem Hause sein kleines Atelier hatte — mehr und mehr hingezogen zur plastischen Kunst.

Mit Widerstreben gab der Vater, obwohl selbst leidenschaftlicher Kunstfreund, seine Einwilligung, dass sich der Sohn ganz der Kunst widme. Im Herbst 1854 trat er in das Städel'sche Institut in Frankfurt a./M. ein, wo er während $1^1/_4$ Jahr unter der Leitung der Professoren Zwerger Steinle, Hessemer und Becker seine Anfangsstudien im Modelliren und Actzeichnen machte.

Anfangs des Jahres 1856 machte Meister vergebliche Versuche, in das Atelier Hopfgartens zu kommen und auch der Versuch, unter Ernst Rietschel's Leitung seine Studien fortsetzen zu können, scheiterte an dem augenblicklichen Mangel an Raum in Rietschel's Atelier. Rietschel vertröstete auf den Herbst des Jahres und empfahl, die Zeit bis dahin besonders mit dem Zeichnen nach der Antike auszufüllen.

Meister that dies mit dem regsten Eifer in der Gemäldegallerie in Mannheim unter der Leitung des Hofmalers Th. Weller während des Sommers 1856. Allein Rietschel musste im August 1856 nochmals vertrösten auf das Frühjahr 1857 und Meister bezog, da er im Modelliren weiter kommen wollte, im Herbst 1856 die Kunstschule in Stuttgart, an der er unter den Professoren v. Wagner und Neher während eines Jahres bis Ende 1857 studirte.

Da trat, gerade zu der Zeit als Rietschel ihn in sein Atelier aufnehmen wollte, das erste Symptom der schweren Krankheit Meister's auf, ein heftiger Blutsturz, der ihn bis zum Mai 1858 aufs Krankenlager warf. Als er wieder von diesem aufstand, liessen ihn die Eltern nicht nach Dresden ziehen; er kehrte nach Stuttgart zurück, wo er die Statuette des badischen Heldenmarkgrafen, Ludwig Wilhelm, modellirte, welche ihm vom Grossherzog abgekauft wurde und ihm die

Digitized by Google

Verleihung eines Staatsstipendiums aus dem Fond für Künste und Wissenschaft eintrug.

Mit diesem zog er im Sommer 1859 nach München und arbeitete hier selbstständig an einem ehrenvollen Auftrage des Grossherzogs von Baden, an 12 Statuetten der hervorragendsten Markgrafen Badens, wobei ihm Brugger, Fr. Pecht, A. Müller mit freundlichem Rathe stets zur Seite standen, wenn er desselben bedurfte.

Während der Zeit von Ostern 1862 bis zum Januar 1863 vertauschte Meister den ihm so lieben Aufenthalt in München mit dem kleinen Hüfingen bei Donaueschingen. Bildhauer Reich daselbst hatte im Auftrage des Fürsten von Fürstenberg eine grosse Arbeit für das neue Reithaus in Donaueschingen zu fertigen und hatte Meister eingeladen, ihn dabei zu unterstützen. Nach Vollendung dieser Arbeiten hatte der Fürst Meister mit einem eigenen Auftrage betraut, die Statuette des Freiherrn Joseph von Lassberg zu modelliren, zur Aufstellung in der fürstlichen Bibliothek, welcher Lassberg seine reiche Handschriftensammlung sammt dem Manuscript des Nibelungenliedes geschenkt hatte.

Im Frühjahr 1863 kehrte Meister nach München zurück und war durch Ungunst der Zeit und leidende Gesundheit genöthigt, sich lange mit kleineren Arbeiten zu beschäftigen. Erst im Sommer 1864 kam er wieder an ein grösseres Werk, er hatte von dem Kloster Lichtenthal bei Baden-Baden die Bestellung erhalten, die Statue der Stifterin des Klosters, Irmingardis, zu modelliren, welche Arbeit sich der ehrenvollsten Urtheile der Kritik zu erfreuen hatte und Meister im Herbste 1864 die Verleihung eines zweiten Stipendiums eintrug, „zu einem Studienaufenthalt in Dresden oder Berlin."

Ein schwerer Rückfall in seine Krankheit zwang Meister seine Studienreise zu verschieben bis zum Herbst 1865. Im October 1865 kam er nach Berlin, wo er sogleich bei Professor Franz Beschäftigung erhielt. Allein er sollte sich des schönen Platzes, wo er mit dem grössten Vortheil für seine eigene künstlerische Ausbildung arbeitete, nicht lange erfreuen; der Tod seines Vaters rief ihn nach Mannheim zurück. und seine immer mehr leidende Gesundheit zwang ihn, im elterlichen Hause zu verbleiben. Im Sommer 1866 brachte er eine alte Lieblingsidee zur Ausführung, das Modelliren einer Colossalbüste Lassberg's (sie kam später in Besitz des Grossherzogs von Baden.)

Trotzdem die schwere Erkrankung seiner Brust immer grössere Fortschritte machte, wollte er sich doch noch bethei-

Digitized by Google

ligen an der Concurrenz, welche ausgeschrieben war für die Arbeiten an der neuen Mannheimer Rheinbrücke und an der neuen Façade des Mannheimer Rathhauses. Allein seine eingesandten Arbeiten, die er in Frankfurt im Atelier eines Freundes gefertigt hatte, hatten sich grosser Anerkennung nicht zu erfreuen; seine Krankheit hatte ihm nur erlaubt, „Skizzen" zu fertigen und die zur Prüfung der Concurrenzarbeit niedergesetzten Commissionen gaben den „ausgeführten" Modellen den Vorzug. Meister hätte aber, auch wenn man ihm die Arbeit übertragen hätte, dieselbe nicht zur Vollendung bringen können. Im Frühjahr 1867 musste er der plastischen Kunst ganz Lebewohl sagen: er übernahm die Stelle eines Zeichnenlehrers am Lyceum in Freiburg, wirkte hier aber nur während eines Semesters. Am 12. October 1867 fiel er seiner Krankheit zum Opfer.*

XXV.

Emil Cauer.**

Der treffliche Künstler und liebenswürdige Mensch den Deutschland am 4. Aug. 1867 so plötzlich verloren, Emil Cauer, war der Sohn eines namhaften Dresdener Arztes und einer gebornen Bassenge, die, wie der Name verräth, von französischer Abstammung war. In einer Abhandlung über sein Leben und Schaffen heisst es, dass dieser Umstand „vielleicht ein Beweis mehr sei für die Theorie, die Augustin Thierry und Dahlmann zuerst in der Geschichte aufgestellt, dass die Mischung der Racen gute Früchte trage." Emil Cauer war in der That eine edle Frucht des deutschen Baumes. Was ihm die Natur an trefflichen Anlagen mitgegeben, wurde von dem gebildeten Vater und der liebevollen Mutter an ihm wie an den vier andern Söhnen durch eine sorgsame Erziehung gepflegt und entwickelt. Die besten humanitären, erleuchtenden Elemente und Grundsätze, die unser Jahrhundert von seinem Vorgänger geerbt, waren im

* In der Verlassenschaft des Verstorbenen befindet sich eine Sammlung von mehreren hundert Formen zu den interessantesten ältesten und mittelalterlichen Siegeln aus den Archiven von Constanz, Donaueschingen Carlsruhe, Speier und Hildesheim etc. Abgüsse aus diesen werden mit Vergnügen den darauf reflectirenden Sammlungen abgegeben. Näheres bei Antiquar Friedrich Schreiber und Kunsthändler R. Maier in Freiburg im Breisgau.

** Nach der geistvollen Skizze in der Augsburger Allgemeinen Zeitung.

Digitized by Google

Haus um so thätiger, als sie in der Kindheitszeit Emil Cauers — er war 1800 geboren — noch in voller Kraft bestanden, und von Männern wie Pestalozzi und Fichte nach verschiedenen Seiten hin erweitert, gekräftigt und ins praktische Leben eingeführt wurden. Unsere Classiker fügten zum Guten noch das Schöne, und die Sehnsucht nach Befreiung von der Fremdherrschaft hob die Stimmung aller der Kreise, die jene Einflüsse auf sich wirken liessen und solche Atmosphäre athmeten. Für alle Eindrücke, die eine solche Welt bringen musste, fand sich in Emil Cauer ein empfängliches und fruchtbares Gemüth, und was nur Empfindung, Instinct, Eindruck war, kräftigte und verkörperte sich zu Grundsatz und Charakter in der Lehranstalt, die sein älterer Bruder, ein Schüler Fichte's und Anhänger Pestalozzi's, im J. 1814 zu Berlin gründete, und in die der junge Emil nach dem Tode seines Vaters aufgenommen wurde. Homer, Plato, Sophokles wurden ihm hier vertraut, was wahrlich nicht zum Schaden des künftigen Bildhauers gereichte, obwohl dieser sich am wenigsten mit antiken Stoffen befasste. Aber konnte er auf einem bessern Wege zur schönen Form gelangen? Auch seiner frühern Liebe für Bach und Händel muss hier erwähnt werden als eines gewiss wichtigen Moments für den künftigen Plastiker und Künstler, der nicht auf dem gewöhnlichen einseitigen Schulweg, sondern an der Hand der Schwesterkünste durch die Welt des Schönen überhaupt zu der Kunst durchdringt, die sein Leben ausfüllen und veredeln sollte. Auf geradem und positivem Wege zur Kunst führte ihn der Unterricht im Zeichnen, den ihm sein Bruder geben liess, aufmerksam gemacht auf sein Talent durch Zeichnungen, die er während einer Krankheit im Bett ausführte, und durch die Anschauung der Kunstwerke, welche eben damals aus Paris, wohin sie durch Napoleon entführt worden waren, zurückkehrten und in Berlin ausgestellt wurden. Unter diesen war es das berühmte Danziger Altarbild, „Das jüngste Gericht," welches den Freund Homers, Sophokles' und Plato's vorzugsweise anzog — gewiss ein merkwürdiges Anzeichen, dass der Schüler der Alten und Heiden dermaleinst trotz allem durch und durch deutscher Künstler, voll Einfachheit und holder Einfalt, werden sollte.

So kam es dass, als Emil Cauer in seinem zwanzigsten Jahr zwischen Wissenschaft und Kunst wählen sollte, er sich für die letztere entschied, und geleitet von jenem freundlichen Genius, der ihn sein Lebenlang nicht verliess, gerieth er nach einigen Vorübungen im Modelliren ins Atelier Rauchs, der sofort die schöne Begabung wie die liebenswürdige Natur seines

Digitized by Google

neuen Schülers erkannte, und ihm mit einem Wohlwollen entgegenkam, welches später, dem Mann gegenüber, zu einer dauernden, warmen und von Achtung getragenen Freundschaft wurde. Hier im Atelier Rauchs machte Emil Cauer jene an sich ebenso interessante als für ihn belehrende Zeit mit, welche die Standbilder Blüchers, Scharnhorsts, Bülows etc. entstehen sah — eine Zeit, in der die Begeisterung der Befreiungsjahre noch in den Werkstätten wie in den Gemüthern nachwirkte und zum Schaffen aufmunterte. Aber eben die Fülle der Arbeiten drängte den jungen Künstler, der sich auch selbstständig versuchen wollte, zum Theil wieder aus dem berühmten Atelier; er theilte seine Zeit, indem er bald dort an den grossen Unternehmungen als Schüler und Helfer mitarbeitete, bald in einem eigenen gemietheten Raum sich an Ausführung eigener Gedanken versuchte. So entstand „der nach dem Siege ruhende Genius Deutschlands," und bald das Relief „Orpheus und Eurydice," welches letztere später, nachdem es ihm viel Lob eingebracht, verunglückte und zu Grunde ging. Nachdem er so seine Selbstständigkeit erprobt, machte er sich auf, ausgestattet mit den besten Empfehlungen seines Meisters, um München und Rom zu besuchen. In ersterer Stadt arbeitete er bei dem Bildhauer Haller, der damals — 1824 — mit den Giebelfiguren der Glyptothek beschäftigt war. Eben daran die Pilgerfahrt nach Rom fortzusetzen verlockten ihn zwei Freunde, die Maler Hermann und Ernst Förster, an den Rhein, der ihn von jeher zauberhaft angezogen hatte. Die Reise nach Rom sollte mit den Freunden später angetreten werden — aber das Schicksal, oder vielmehr derselbe freundliche Genius Cauers, der dafür sorgte, dass sich in dessen Leben alles mild, gemüthvoll, in hold abgeschlossenen Kreisen, seiner Natur angemessen gestaltete, hatte es anders beschlossen. Anstatt zu Michel Angelo, der den jungen Künstler vielleicht verwirrt hätte, schickte er ihn zur Liebe in die Schule, und in Bonn gab er ihm eine Geliebte, ein treffliches Weib an die Seite, und damit eine hold beschränkte Welt, die seinem ganzen liebebedürftigen Wesen vielleicht angemessener und förderlicher war als die weite weite Welt mit allen ihren Kunstschöpfungen gewesen wäre. Wer Emil Cauers Werke kennt, muss sich sagen, dass sie, wenn er auf fremden Boden durch fremde Schulen gegangen wäre, jedenfalls einen andern Charakter, ein anderes Wesen angenommen haben würden. Da man sie aber nicht anders wünscht als sie sind, mild, einfach, voll holder Einfalt und durch und durch deutsch, freut man sich, dass ihn sein Schicksal vor Wegen bewahrte, die

Digitized by Google

seine Eigenthümlichkeit abgestreift hätten, wenn er diese auch vielleicht durch einigen Mangel an grösserer Kunstfertigkeit erkaufen musste. Auch war Cauer nicht von jenen Künstlern, die nur in Werkstätten und Gallerien, nur beim Métier ihre Schule finden; ihm war eine harmonische Ausbildung und eine reiche, breite geistige Grundlage für sein künstlerisches Schaffen wie für seine Individualität Bedürfniss, und in dieser Beziehung war ihm der Aufenthalt in Bonn von unschätzbarem Werth, da er dort den Umgang mit Männern wie Welcker, dem berühmten Archäologen, und A. W. Schlegel und andern ausgezeichneten Professoren genoss. Er wurde als Universitätszeichenlehrer angestellt, verfertigte mehrere Büsten bedeutender Männer, und lebte ein stilles, belehrendes, glückliches Leben, als ob das Streben nach Ruhm mit seinem Beruf nicht im entferntesten zusammenhinge. Seine Kunst, seine Freunde, sein Haus waren seine Welt. Letzteres hatte sich erweitert, indem ihm jener Sohn Karl geboren wurde, dessen „Hektor und Andromache," „Metternich" und so viele andere treffliche Arbeiten den Namen Cauer zu einem erblichen Künstlertitel machen sollten, und dessen „ruhender" Schiller, der eben erst in diesem Jahr 1867 vollendet worden, zu den anmuthigsten und sinnigsten durch den grossen Dichter angeregten Kunstschöpfungen gehört.

Mittlerweile aber war es eben der wachsende Hausstand, der Emil Cauer zwang, sich nach einem Wohnsitz umzusehen, welcher geeignet wäre, ihm zahlreichere Bestellungen einzubringen, und Künstlers Erdenwallen zu erleichtern. Dresden war damals mehr in Evidenz als Bonn; auch zog ihn die Heimath an, und so brach er sein Bonner Zelt ab, und übersiedelte nach der Elbe, wo in der That bald ehrende Bestellungen kamen. Drei kolossale Statuen für das Schweriner Collegiengebäude, ein Grabdenkmal, mehrere Büsten, ein kolossaler Christuskopf und manches Andere wurde da vollendet, brachte Lob und Ehren ein. Die Restauration der Antiken glaubte man — und das war auch die Meinung Rauchs — Niemandem besser anvertrauen zu können als Emil Cauer. So gestaltete sich auch das Leben in Dresden erfreulich, wozu ein Besuch von Rauch nicht wenig beitrug, mehr aber noch die Geburt des zweiten Sohns, jenes Robert, der das Cauer'sche Künstlerkleeblatt vervollständigen sollte, der romantische und von den Grazien gesegnete Schöpfer des blumenstreuenden Engels, den man heut auf dem Kirchhof zu Creuznach und in der Friedenskirche zu Berlin sehen kann, und des zauberischen „Dornröschen." Aber im Ganzen war das damalige kleinliche, klein-

Digitized by Google

residenzliche Dresden doch nicht der Ort, der einer echten Künstlerseele lange genügen konnte; es fehlte an den weiten Gesichtspunkten, an tiefern Anregungen. Dazu kam noch, dass das kleine Vermögen Cauers durch einen Bankbruch verloren ging, und dass der Vater von vier Kindern sich nach Brod umsehen musste. Unter solchen Umständen war die Berufung als Zeichnenlehrer an die Schule zu Creuznach um so willkommener, als ihn und seine rheinländische Frau der altgeliebte Rhein mächtig anzog. So kam er nach Creuznach, das eigentlich nur eine Station auf dem Wege nach Düsseldorf oder nach irgend einer grösseren Kunststadt sein sollte, das ihn aber behielt bis an sein schönes Ende. Auch dieses war ihm zum Heile, denn hier erst fand er den Stoff zu jenen Arbeiten, die man den Kern und das Werk seines Lebens nennen kann, denen er seinen Stempel aufdrückte, und die ihrerseits wieder seinem Wirken die unterscheidende Farbe geben und ihn als eine selbstständige Persönlichkeit, als einen unabhängigen Meister, als eine in sich abgeschlossene, eigenste Gestalt in der deutschen Kunstwelt hinstellen. Die Nachbarschaft der Ebernburg, „der Herberge der Gerechtigkeit," erinnerte ihn an Sickingen, an Hedwig von Flörsheim, Hutten, Götz v. Berlichingen, Melanchthon; er vertiefte sich mehr und mehr in die Geschichte, die theilweise hier einen so schönen und bedeutungsvollen Schauplatz gefunden, und nachdem er die Statuette des merkwürdigen Besitzers der Ebernburg, Sickingens, geschaffen, folgte bald jene Reihe grosser Gestalten aus der Reformationszeit, die so viel Aufsehen machten, und rasch populär wurden. Er stellte sich damit in die Reihe jener Künstler und Dichter, denen wir nicht genug dankbar sein können, denn sie haben uns die unschätzbare Wohlthat erwiesen unsere begrabene Geschichte wieder an's Tageslicht gezogen, verschüttete Gestalten vom Schutte gereinigt, uns unsere Vergangenheit näher gebracht, unser patriotisches Gefühl wieder geweckt, unsere Phantasie bereichert und dabei mit Schönheit begabt, und an unsern häuslichen Herd Gegenstände der Verehrung aufgestellt zu haben. Um wie vieles ärmer wären unsere Köpfe wie unsere Herzen, um wie vieles schwächer unser durch zwei unglückselige Jahrhunderte erdrücktes Nationalgefühl, wenn uns nicht Dichter und Künstler mit ihren Schöpfungen zu Hülfe gekommen wären! Selten bedenkt man, dass sie auf diesem Felde mehr und Grösseres geleistet haben als mancher gerühmte Staatsmann. Aber solcher Leistungen fähig ist nur ein tiefes Volksgefühl, das sich in schöner Form auszudrücken weiss. Namen und Begebenheiten

Digitized by Google

lassen sich leicht aus den Geschichtsbüchern zusammenlesen — sie der Nation vertraut, familienhaft machen — durch sie edle und erhebende Empfindungen erregen, das kann nur der Künstler von Gottes Gnaden. Dass Emil Cauer ein solcher war, bewies er eben mit jenen Statuetten. Bezeichnend für die Wirkung, die er mit diesen Schöpfungen hervorbrachte, ist es, dass sie ihm selbst den Fürsten Metternich zum Freunde machten, der doch sonst den patriotischen Erinnerungen an deutsche Geschichte, und speciell an die der Reformationszeit, wahrhaftig nicht gewogen war. Aber das ist eben die Kraft des Schönen und Wahren, dass es selbst den Widersacher versöhnt.

Diesen Schöpfungen folgten — folgerichtiger als es äusserlich scheint — Compositionen nach deutschen Dichtern, rheinischen Sagen und der germanischen Märchenwelt. Wer kennt nicht z. B. das reizende Rothkäppchen! Bei diesen letzteren Arbeiten stand ihm bereits sein jüngerer Sohn, der romantische Robert — wir nennen ihn so zur Unterscheidung von Karl Cauer, der sich mehr nach antiken Mustern bildete und antike Stoffe behandelt — als Rather und Helfer bei, und wahrlich der spätere Bildner des herrlichen „Dornröschens" war schon in der Jugend der Mitarbeiterschaft des alten Meisters würdig. Diese bethätigte er auch, als sein Vater, der alte Freund Tiecks und Schlegels, noch im Jahr 1860, also bereits betagt, aber doch noch voll jugendlicher Begeisterung und Schöpferkraft, sich die grosse Aufgabe stellte eine Reihe Shakespeare'scher Gestalten zu bilden. So entstand zu jenen historischen und märchenhaften Cyklen der dritte, der Shakespeare'sche, den wir als eine der besten Illustrationen des grossen Briten glauben bezeichnen zu dürfen, trotz der mannigfachen Illustrationen desselben, welche die letzte Zeit in Deutschland hervorbrachte. Die Shakespeare-Statuetten Emil Cauers — Robert fügte einen Falstaff und eine Büste des Dichters hinzu — sind eine Wiederdichtung und Commentar, ein Beweis zugleich wie der bildende Künstler, bei allem Verständniss von den Grenzen der Künste, dem ungehemmten Phantasiefluge des Dichters zu folgen verstanden. Obwohl nur Statuetten, leben sie in der Erinnerung dessen, der sie gesehen, als grosse, gewaltige, wahrhaft Shakespeare'sche Gestalten, und vorzugsweise gilt dieses von Shylock, den der Künstler mit so unheimlicher und leidenschaftlicher Grossheit ausstattete wie man sie bei dem Schöpfer der zarten und kindlichen deutschen Märchengestalten nie und nimmer vorausgesetzt hätte.

Digitized by Google

Es war ein schön ausgefülltes und schön ausgestattetes Leben, wie man es jedem so trefflichen Menschen überhaupt, und ganz besonders jedem Künstler, der uns mit so vielem Schönen erfreut, aus Dankbarkeit wünschen möchte. Schön ausgestattet war es vorzugsweise dadurch, dass das mehrmals erwähnte gütige Schicksal, das sichtbar mit Wohlwollen neben dem mildlächelnden Künstler einherging, ihm zwei Söhne bescherte, in denen er sich fortleben sah, über welchen der liebevolle Vater hoffen durfte, sich selbst einmal vergessen zu sehen. Dies wird nicht geschehen, trotz der grossen Talente der Söhne. Sind sie auch treffliche Künstler, so sind sie doch andere, und Vater und Söhne stehen als drei streng geschiedene, ausgesprochene Individualitäten neben einander, die sich gegenseitig nur fördern und ergänzen, aber keinen Eintrag thun konnten. Es trug nur zur Vervollständigung des Schönlebens bei, den greisen Meister in dem sehr merkwürdigen Creuznacher Atelier zwischen seinen beiden Künstlersöhnen hin- und hergehen und sich an ihren Arbeiten freuen zu sehen, während nebenan in der museumartigen Halle die Werke seines Lebens in schönen Reproductionen mit den Werken seiner Kinder versammelt waren — weiss, schön glänzend in jener feinen Masse, die sich die Cauer erfunden, um ihre Arbeiten zu vervielfältigen und als überall liebgewordenen Hausschmuck in weite Länder zu verbreiten. Dieses Creuznacher Atelier mit seinen drei Meistern, mit seinen Schätzen, mit den Schülern und Arbeitern, war ein Bild auf deutschem Boden, wie es die dichtende Phantasie meist nur im gelobten Lande der Kunst, im Italien der Renaissance zu suchen pflegt. Die ehrwürdigste Gestalt, der liebe milde Greis, ist heut aus dieser schönen kleinen, aber reichen Welt verschwunden; aber unmöglich ist es, dass auch die Erinnerung an ihn aus diesen Räumen verschwinde. Sein edler Geist muss hier rathend, mässigend und begeisternd fortwirken; das Haus, wie die Werke, die es birgt, ja selbst die hier weiter schaffenden Künstler, seine Söhne, sind sein Monument. Und als letzte Mahnung liess er das Werk seiner letzten Tage, einen Lessing, zurück, den er noch mit zitternden Händen bildete, wie man ein Testament schreibt — und ein Testament ist es auch, das echte Liebe zur Kunst, Natur, Wahrheit predigt, nicht nur den geliebten Söhnen, sondern dem ganzen jüngern Geschlecht, das, Deutschland zur Ehre, viele solcher Künstler und Menschen hervorbringen möge, wie Emil Cauer gewesen. Er entschlief, vom Tode sanft berührt, wie Thorwaldsen.

Digitized by Google

image
not
available

Druck von Bär & Hermann in Leipzig.

Digitized by Google

Nov. 19

ARCHIV

FÜR DIE ZEICHNENDEN KÜNSTE

MIT BESONDERER BEZIEHUNG

AUF

KUPFERSTECHER- UND HOLZSCHNEIDEKUNST

UND IHRE GESCHICHTE.

IM VEREINE MIT KÜNSTLERN UND KUNSTFREUNDEN

HERAUSGEGEBEN

VON

Dr. ROBERT NAUMANN,

ORD. LEHRER AM GYMNASIUM ZU ST. NICOLAI UND STADTBIBLIOTHEKAR ZU LEIPZIG,

UNTER MITWIRKUNG

VON

Dr. A. ANDRESEN.

VIERZEHNTER JAHRGANG.

ZWEITES HEFT.

LEIPZIG:

RUDOLPH WEIGEL.

1868.

Digitized by Google

Inhalt.

1) Jan Verkolje. Verzeichniss seiner Schabkunstblätter. Beschrieben von J. E. Wessely 81
2) Nicolas Verkolje. Von Demselben 99
3) Weitere Beiträge zur Kupferstichkunde des 15. Jahrhunderts. Von Dr. A. Andresen 115
4) Die graphischen Künste auf der Pariser Weltausstellung von 1867 . . 119
5) Dritte Fortsetzung der v. Retberg'schen Dürer-Copien 126
6) Ein noch unbekannter Monogrammist des 16. Jahrhunderts. Von M. Bach. 127
7) Deutscher Künstler-Nekrolog 1867. 1868. Fortsetzung. Von Dr. A. Andresen. Joh. Steph. Kellner. M. Chr. H. König. Jos. Schall. F. Dobiaschofsky. Lud. Foltz. F. A. Bouterweck. Carl Sohn. Arthur Grottger. J. M. Schärmer. Phil. Walther. Joh. Carl Lödel 129
8) Nachtrag zu den drei Abhandlungen über die Holbein'sche (Meier'sche) Madonna. Von G. Th. Fechner 149
Anhang. Kunst-Literatur No. 3. 1868.

Jan Verkolje.

Verzeichniss seiner Schabkunstblätter.

beschrieben
von
J. E. Wessely.

Einleitung.

Was über das Leben des J. Verkolje bekannt ist, habe ich am ausführlichsten, wenn auch noch immer sehr kurz, bei Descamps (III. Band pag. 259) gefunden, und es bleibt nichts übrig, als die daselbst mitgetheilten Data zu wiederholen.

J. Verkolje erblickte am 9. Februar 1650 in Amsterdam das Licht der Welt. Der Sohn eines Schlossers, sollte er seinem Vater im Handwerke nachfolgen. Doch so war es nicht bestimmt, am Himmel der Kunst sollte er die Sterne vermehren. Der Stich einer Nadel in die Ferse war der Wendepunkt im Leben des zehnjährigen Jan. Da er die kleine Wunde der geringen Schmerzen wegen Anfangs nicht beachtete, wurde diese in drei Monaten so ernst, dass man um das Leben des Kindes zu fürchten begann. Drei Monate musste er das Bett hüten, und um sich die Langeweile des Krankenbettes zu verscheuchen, zeichnete er und copirte Kupferstiche. Einmal gesund geworden, konnte man ihn der liebgewordenen Kunst nicht mehr abtrünnig machen. In einem Monat lernte er aus Büchern die Perspective und ohne bei einem Meister gewesen zu sein, malte er in Oel, wobei es sich freilich mehr um Copien nach andern Meistern handelte. Besonders sprachen ihn die Werke des Ger. van Zyl an, dessen Manier er sich so meisterhaft aneignete, dass man oft die Copie fürs Original nahm.

Jan Lievens nahm ihn zu sich, nicht so sehr als seinen Schüler, als um ihn zu beschäftigen. Da Ger. van Zyl gestorben war, so kaufte Lievens einige unvollendete Bilder aus der Verlassenschaft. Diese musste Verkolje vollenden. Dabei componirte er selbst ein Bild im Geschmacke Zyl's und dieses scheint die Ursache gegeben zu haben, dass Verkolje den Lievens verliess.

Digitized by Google

Als nämlich einige Kunstkenner zu Lievens kamen, da dieser gerade abwesend war, sagten sie beim Anblick des Bildes in Gegenwart seines Urhebers unter sich: Wie kommt dieses Bild herein? Gerans ist todt und Lievens ist nicht im Stande es so gut zu machen.

J. Verkolje wählte 1672 Delft zu seinem Aufenthalte, wo er auch bis zu seinem Tode verblieb. Hier heirathete er und war Vater von drei Töchtern und zwei Söhnen. Beide letzteren, Nicolas und Jan (junior) sind Künstler gewesen.

Der Vater lebte glücklich und angesehen; seine Bildnisse waren sehr geschätzt, aber auch seine eigene Persönlichkeit muss ehrenfest gewesen sein, da ihn Delft zum Administrator des Armenhauses erwählte. Er starb 1693.

Sein Bildniss hat uns zuerst sein Sohn (No. 9 seines Werkes) hinterlassen. Ausserdem findet man es in Kunstbüchern: von J. Houbraken in ovaler Einfassung, von Fiquet gestochen bei Descamps, von de Leeuw gestochen bei Huber und Rost.

Seine Blätter in Schabkunst, welche uns diese in ihrer Vollendung und Meisterschaft zeigen, sind wie seine Gemälde nicht zahlreich aber eben darum sehr gesucht. In der Regel kommt auf denselben sein Name ausgeschrieben vor: J. Verkolje.

Zweimal (No. 18, 37) schreibt er sich J. Verkolye.

Monogramme kommen vor: I. K. F No. 34.

Dasselbe ohne I und F No. 38.

J. V. K. No. 36.

Die Kunst selbst erlernte er noch in Amsterdam (bei Blooteling?). Zwei Blätter (No. 7, 8) tragen die Jahreszahl 1670.

Die anderen auf seinen Blättern vorkommenden Jahreszahlen gehören schon dem Aufenthalt in Delft an:

1680	No.	13. 46.
1681	„	37.
1682	„	19. 28.
1683	„	4. 9. 17.
1684	„	5. 10. 25. 49.
1685	„	44.
1686	„	6. 12.

Er gab viele Blätter nach seinen Gemälden und Inventionen aus. Ausdrücklich als Maler wird er genannt No. 1. 4. 12. 18. 19. 31. 49. Wo sonst Blätter ohne Bezeichnung vorkommen, wird man ihn als den Inventor zu vermuthen haben. Ausserdem finden wir auf seinen Blättern folgende Maler:

Digitized by Google

A. Bakker	No.	4.
H. Bloemaert	„	37.
Brouwer	„	39—43.
W. H.	„	11.
P. Kneller	„	10. 25.
P. Lely	„	13. 17.
Netscher	„	29. 30. 32.
Ochtervelt	„	44.
W. Wissing	„	9.

Merkwürdig bleibt es nun, dass wir hier dem Ger. v. Zyl nicht begegnen, für dessen Manier er so viel Vorliebe im Malen besass, während W. Vaillant und Blooteling uns nach diesem Meister schätzenswerthe Werke hinterlassen haben.

Auf mehreren Blättern finden wir des Meisters eigene Adresse: No. 1. 9. 10. 12. 17. 25. 28. 44.

Reinier von Doesburg kommt vor No. 5. 6.

G. Valck No. 31. 32.

N. Visscher No. 14. 23. 30.

Einige Blätter, die ihm sonst zugeschrieben werden, sind durch neuere Forschungen seinem Sohn Jan vindicirt worden. Es sind fünf und werden in Naglers Mong. Lex. IV. 596 beschrieben.

Wir liefern ihre Beschreibung am Schlusse dieses Werkes und bezeichnen sie im Inhalte mit *.

Inhalt.

	No.
Aken, C. van	1
Asch, P. J. van	2
Bleyswuck, Th. van	3
Boeckellen, M. v.	4
Brakel, Th. a.	5
Brakel, W. a.	6
Briefleser, (alter)	36
Diana und Calisto	29
Flötenspieler, der	* a b
Goethalsius, J.	7 8
Grafton, Isab. Gräfin	9
Hühnerhof	* f
Hund, bellender,	* d
Hunde, fünf Bl.	45—49

Digitized by Google

	No.
Jacob von York	10
Jupiter und Calisto	30
Kapelle, J. v. d.	11
Katze, die	*g
Leeuwenhoek, A. v.	12
Mädchen, das, mit dem Gefäss am Fenster	44
Mädchen, das, mit dem Papagei	*c
Madonna	26
Männliches Brustbild	35
Malers, eines jungen, Brustbild	38
Manchini, H.	13
Mann, lachender	33
Mann, bärtiger, Büste	34
Maria, Königin von England	14 15 16
Maria, h.	26
Pan und Pomona	32
Parson	17
Roldanus, J.	18
Saldenus, W.	19 20
Sinne, die fünf	39—43
Venus und Cupido	28
Venus und Adonis	31
Verkolje, N.	21
Vertumnus und Pomona	27
Violinspieler, junger	37
Wilhelm III. von England	22—24
Wolters, St.	25
Zeitungsleser, alter	36

1. Corn. van Aken.

Pastor in Delft 1679.

Brustbild in ovaler Einfassung, welche wieder auf einer viereckigen Fassung liegt. Er hat langes Haar, darauf ein schwarzes Käppchen, ist gegen Rechts gewendet, sieht heraus, hat ein Grübchen am Kinn, getheilte Halsstreifen, der Mantel bedeckt theilweise das Amtskleid; die rechte Hand weist aus dem Oval heraus.

Auf dem Tragsteine unter dem Oval steht: „Cornelius van Aken | door desen Bedienaar des H. Evangeliums tot Opperdoes, Schagen, | Harderwyk, Arnhem, Groeningen, en

Digitized by Google

nu binnen Delff. | “ Links unten beim Rande steht: J. Verkolje pinxit, gegen Rechts: fecit et excudit.

H. 13″ 2‴, Br. 9″ 8‴.

Sehr schönes Blatt.

2. P. J. van Asch.

Maler in Delft, geb. 1603.

Brustbild in Vorderansicht; er hat langes Haar, Schnurr- und Knebelbart, Barett und ein geschlungenes Halstuch. Er hält mit der linken Hand ein Blatt, darauf eine Landschaft sichtbar. Im Grunde ein Vorhang mit Quasten.

Im breiten weissen Unterrande steht: Pieter Janse | van Asch.

H. 5″, Br. 3″ 8‴.

I. Wie beschrieben.

II. Die Platte ist unten bis zum Stichrande beschnitten. H. 3″ 9‴.

3. Theod. à Bleyswuck.

Brustbild mit runder Einfassung. Er ist nach Rechts gewendet, sieht aus dem Bilde heraus, hat sehr viel Locken, und einen dünnen Schnurrbart.

In der Rundung steht: Theodorus à Bleyswuck ever E. J C. Patricius — Delfensis aetat suae XXX. A. D. MIOCLXXI.

In der Cartouche unten steht seine Devise: Batavo Candore | et | Generositate. In den Ecken sind Embleme: oben steht: Antiquitatum investigatio ✦ Historiarum constructio; unten: Fidelitas perseverans — Scientia longeva.

H. 6″ 6‴, Br. 4″ 11‴.

I. Vor aller Schrift.

II. Wie im Text beschrieben.

4. Mart. v. Boeckellen.

H. 11″ 6‴, Br. 8″ 4‴.

Kniestück. Er sitzt im Lehnstuhl beim Tisch, an den sich seine linke Hand lehnt, sein Blick ist nach Rechts gewendet. Er trägt langes Haar, einen dünnen Schnurrbart, Spitzenhalstuch, ein schwarzes Oberkleid mit Bändern und Stickereien und auf der Brust einen Orden mit Edelsteinen.

Unten in der Mitte ist das Wappen.

Im breiten Unterrande steht: Martinus von — Boeckellen — Nativitate — Meclenburgicus.

Darunter ist eine lateinische Beschreibung auf 21 Zeilen, die sich in zwei Theile scheidet: „Ex antiqua — meritoque

Digitized by Google

scripsit. Darunter: 1683. Links: Abakker Pinx. In der Mitte: J. Verkolje Fecit. Rechts: H. Metbomius.

5. Theod. a Brakel.

Prediger in Mackum † 1669 aet. 61.

Brustbild in ovaler Einfassung. Er ist nach Rechts gewendet, hat kurzes Haar, darauf ein schwarzes Käppchen, grossen Schnurrbart, langen breiten Kinnbart, und über dem Amtskleide den Mantel.

Im Unterrande steht: „Theodorus a Brakel | in leven, Bedienaar des H. Evangeliums tot Mackum | Links: J. Verkolje fecit. Rechts: tot Rotterdam by Reinier van Doesburg 1686. In der Mitte darunter: Met Privilegie &c.

Sehr schönes Hauptblatt.

H. 13", Br. 9" 6"'.

6. Wilh. à Brakel.

Prediger in Rotterdam.

Brustbild in ovaler Einfassung. Der Dargestellte ist nach Links gewendet, heraussehend, hat ein Käppchen, dünnen Schnurrbart, getheilte Halsstreifen mit Mantel; die Linke ruht auf der Brust.

Im Unterrande steht: „Wilhelmus à Brakel, Th. F. | Bedinaar des H. Euangeliums tot Rotterdam." Links J. Verkolje fecit. Rechts die Adresse des Reinier van Doesburg 1686. In der Mitte: Met Privilegie &c.

Sehr selten.

H. 13" 1"', Br. 9" 7"'.

7. Johannes Goethalsius.

Die Ecken des Bildes sind rund abgestumpft. Er ist als Brustbild dargestellt, nach Links gewendet, vorwärts schauend, hat Schnurr- und kleinen Knebelbart, einen breiten Halskragen, der vorne getheilt ist, und ein Käppchen auf dem Kopfe. Der Talar über dem Priesterkleide ist unter den linken Arm gewunden.

Im dunkeln Grunde links über der rechten Achsel steht weiss: ÆT. 60. Darunter: A. 1670. In der Mitte des weissen Unterrandes: Johannes Goethalsius.

Ohne Bezeichnung, aber sicher von unserem Meister.

H. 5" 7"', Br. 4" 7"'.

I. Vor der Schrift im Unterrande: Amsterdam.
II. Wie beschrieben.

Beide sehr selten.

Digitized by Google

8. Derselbe.

Ebenso, aber grösser. In der Einfassung steht oben links: A°. 1670. Rechts: Aet. 60.

Im Unterrande steht: M. Johannes Goethalsius (mit Majuskeln) | „Primum Schellinghutanae — a sacris.“ (auf drei Zeilen.) Darunter vier holländische Verse (abgetheilt): „Dis is dien — Kerk Pilaren.“ G. Kleynoven. Links: J. Verkolje fecit.

H. 7″ 6‴, Br. 5″ 3‴.

9. Herzogin Grafton.

(Isabella, Gräfin von Arlington.)

Mehr als Kniestück. Sie sitzt in Vorderansicht, hat zwischen den Locken am Kopfe Perlen, der Busen ist halb bedeckt, das Obergewand ist mit Perlen und Edelsteinen besetzt. Sie lehnt sich mit der Rechten auf ein Gesims, auf welchem eine Blumenvase steht. Im Grunde Säulen und Bäume.

Im Unterrande steht: „The Dutchess of Grafton 1683.“ Links: W. Wissing pinxit. Rechts: J. Verkolje Fecit et Exc.

H. 13″, Br. 9″ 6‴.

Sehr schönes und seltenes Blatt.

10. Jocob Herzog von York.

Brustbild in Oval, gegen Links den Körper, gegen Rechts den Kopf gewendet, herausschauend, mit sehr langem, herabfallendem Haar; sehr langem Spitzenhalstuch und Rüstung, über welcher die Schärpe theilweise sichtbar.

Unter dem Oval steht: His Royall Highness James Duk of Yorck. Links darunter: P. Kneller Pinx. Rechts: J. Verkolje Fec. et Exc. A. 1684.

H. 13″ 1‴, Br. 9″ 5‴.

I. Wie beschrieben.

II. Statt obiger Schrift steht: James II By The Grace of God | King of England, Scotland, France and Ireland etc. Unten die Jahreszahl 1685.

11. Jos. van de Kapelle.

Prediger in Leyden † 1696 aet. 64.

Mehr als Brustbild in ovaler Einfassung, die über einer eckigen aufliegt. Er ist gegen Links gewendet, sieht heraus, hat reiches Lockenhaar, darauf ein schwarzes Käppchen, einen getheilten Halsstreifen mit zwei Quasten, das geistliche Kleid, darüber den Mantel. Mit der Rechten scheint er etwas erklären zu wollen.

Digitized by Google

In der ovalen Einfassung stehen oben vier hebräische Worte: (יהוה חסדך — לעבון תכסל); unten: Aetat. LX. — A. MDCXCII.

Auf der eckigen Einfassung steht links unten: W: ℋ: del: Rechts: Joh. Verkolje fec. Darunter: Josias Vande Kapelle.

Auf dem Tragstein unten: „Leeraar inde Gemeinte Jesu Chr: eerst te Noordwyk VII, | Daar na inden Briel III, nu te Leyden 't sederd XXVI Jaren. | Darunter sechs holländische Verse: „De Man Dien — eermen 't merkt.“ Darunter links der Name des Dichters: L. van Beke.

H. 10″ 6‴, Br. 7″ 2‴.

Es giebt eine Copie dieses Bildnisses von F. van der Wilt.

12. Ant. van Leeuwenhoek.

(Arzt, Naturforscher und Mikroskopist † 1722 aetat. 89.

Kniestück. Er sitzt in Vorderansicht beim Tische, der rechts steht und auf dem sich ein Globus, Eichenzweig, Tintenfass und Schriften befinden. Er hat einen dünnen Schnurrbart, langes, lockiges Haar, ein Halstuch, hält mit der linken Hand ein Büchlein, mit der rechten sein Oberkleid zusammen. Im Grunde Vorhang.

Im Unterrande steht: „Antoni van Leeuwenhoek | Lid van de Koninglyke Societeit in London | Geboren tot Delft A. 1632. |

Darunter sechs holländische Verse (rechts drei und links drei): „Daer leest — of hy 't waer.“ Darunter: Constanter (Dichter Huygens). Links: J. Verkolje pinx. fec. et exc. A. 1686.

H. 11″, Br. 8″.

Sehr selten.

Drugulins Portr. Cat. No. 11581 = 6 Thlr. 20 Ngr.

13. Hortense Manchini.

Brustbild im Oval in Vorderansicht, der Kopf etwas gegen Links gewendet; von den reichen Locken auf dem Kopfe fällt eine auf die rechte Schulter herab. Das lose Gewand ist auf der Brust mit einem Bande zusammengehalten.

Im Unterrande steht: „Ortance Manchini Duchesse of Mazarin &“ Links unten: P. Lely pinx. Rechts: J. Verkolje fecit 1680.

H. 8″, Br. 6″ 3‴.

Gegenseitig von Blois.

Digitized by Google

14. Maria

Königin von England. † 1695 aet. 33.

Kniestück, fast Vorderansicht, herausschauend. Sie hat lockiges Haar, welches rechts tief herabfällt; am Hals eine Perlenschnur, am Busen Spitzen mit Perlen, einen goldgestickten Mantel mit Hermelin. Die rechte Hand ruht an der Brust, mit der Linken hält sie über dem Tische rechts einen Lilienzweig. Auf dem Tische liegt die Krone auf einem Polster. In der Mitte des Hintergrundes ist eine runde Säule, rechts Vorhang, links ein Schloss und Garten mit Springbrunnen. Im Unterrande steht: Maria D. G. Mag. Brit. Fran. et Hyb. Reg.

Unten beim Plattenrand: Johannes Verkolje fecit. Rechts: Nicolaus Visscher in Lucem edidit, cum Privil. Ordin. General. Belgii Foederati.

H. 16″ 2‴, Br. 11″ 11‴.

Seitenstück zu Wilhelm III. (No. 21).

I. Vor aller Schrift.
II. Wie oben beschrieben.

15. Dieselbe.

H. 16″ 6‴, Br. 12″ 2‴.

Stehend, auf dem Haupte trägt sie die Krone, mit der Linken hält sie die Weltkugel, mit der Rechten das Scepter, hat einen Hermelinmantel und Spitzenverzierungen auf der Brust. Rechts ist der Thronsessel mit dem Wappen; im Grunde ist eine kantige Säule. Der Unterrand ist leer.

Seitenstück zu Wilhelm III. No. 22 im dritten Druckzustande, und es ist zu vermuthen, dass dieses Blatt auch adäquate zum 1. u. 2. Zustande haben dürfte.

16. Dieselbe.

H. 9″ 4‴, Br. 7″.

In Vorderansicht als Brustbild in ovaler Einfassung, mit Krone, Hermelinmantel und Perlenhalsschnur; in der Rechten hält sie die Weltkugel. Seitenstück zu Wilhelm III. No. 23.

17. Madam Parson.

Kniestück. Sie sitzt, gegen Rechts gewendet, auf einem Sitz von Stein, schaut heraus, hat lockiges Haar, der Busen ist halb offen, die Aermel sind kurz; sie hält mit beiden Händen das befranste Obergewand am Schosse zusammen. Den

Digitized by Google

linken Hintergrund bildet ein Vorhang; rechts ist zwischen zwei Statuen ein Springbrunnen, dahinter eine Allee.

Im Unterrande: Madam Parson. Links: P. Lely pinxit. Rechts: J. Verkolje Fecit et Exc. 1683.

H. 12″ 3‴, Br. 9″ 5‴.

Sehr schönes Blatt.

18. Joan. Roldanus.

Halbe Figur. Er sitzt im Lehnstuhl, nach Links gewendet, heraussehend. Vor ihm liegt ein offenes Buch, worauf er mit der Linken zeigt. Er trägt langes Haar, darauf ein Käppchen, geistliches Kleid und darüber einen Mantel. Im Grunde links sieht man die Bibliothek.

Im Unterrande steht: Johannes Roldanus | Ecclesiastes Enchusanus. Links: J. Verkolye | pinxit et fecit.

H. 10″, Br. 7″ 8‴.

19. W. Saldenus.

Brustbild in ovaler Einfassung, die auf einer viereckigen ruht. Er ist gegen Links gewendet, sieht heraus, hat lockiges Haar, darauf ein schwarzes Käppchen, sehr dünnen Schnurrbart, getheilte Halsstreifen. Das Amtskleid ist vom Talarmantel fast ganz bedeckt.

H. 13″ 6‴, Br. 10″ 4‴.

I. Im weissen Unterrande steht: Guiljelmus Saldenus | Ultrajectinus | Antehac Renswondanae, Cokenganae, Enchusanae, Delphensis, nunc Hagensis Ecclesiae Pastor. | Anno Christi MDCLXXX. Aetatis LIII Ministerii XXXI.

Rechts unten: Joh. Verkolje pinx. et fecit.

II. Die Inschrift hat Aenderungen: Guiljelmus Saldenus | Sacr. sanctae Theologiae Doctor | Antehac &c. (wie oben) Anno Christi MDCLXXXII. Aetatis LV. Ministerii XXXIII. Sonst wie oben.

20. Derselbe:

H. 7″ 6‴, Br. 5″.

Kleiner. Brustbild, bei Tisch, nach Rechts gewendet, heraussehend, er hält mit der Linken ein offenes Buch und hebt die Rechte empor. Im Grunde links ist ein Vorhang, rechts die Büchersammlung.

Im Unterrande auf einer zweiten Platte steht: Guiljelmus

Digitized by Google

Saldenus | Antehac Renswondanae, Cokenganae, Enchusanae, | Delphensis, nunc Hagiensis Ecclesiae Pastor. (Amsterdam.)

Es gibt eine Copie von der Gegenseite.

21. N. Verkolje in seiner Jugend.

(Brustbild eines Knaben.)

In Vorderansicht, der Kopf ist ein wenig nach Rechts, woher das Licht kommt, gewendet und sieht heraus; er hat langes Haar und das Hemd ist am Halse offen.

Der weise Unterrand ist leer.

H. 5″ 1‴, Br. 3″ 10‴.

22. Wilhelm III. (König von England).

Kniestück, im Königsornat. Der König sitzt, gegen Rechts gewendet, herausschauend, mit Allongeperücke, Spitzenhalskragen, mit Hermelin gefüttertem Mantel. Auf einer Kette hängt der St. Georgsorden, auf dem Hosenband des linken Fusses die bekannte Devise des Ordens; an den Aermeln Spitzenmanchetten. Die Rechte ist aufgelehnt, mit der Linken zeigt er nach Rechts, wo ein mit goldgesticktem Teppich gedeckter Tisch steht, auf welchem Scepter, Krone und Buch liegen. In der Mitte des Hintergrunds ist eine Säule; rechts Aussicht auf das Schloss und den Garten, in welchem eine Herculesstatue sichtbar.

H. 16″ 2‴, Br. 11″ 11‴.

I. Vor aller Schrift.

II. Dürfte es wie No. 14. eine entsprechende Schrift haben.

Hauptblatt. Seitenstück zu Maria No. 14.

23. Derselbe.

H. 16″ 4‴, Br. 11″ 11‴.

Stehend. Kniestück, mit Ordensmantal und dem Hosenbandorden. Er trägt langes dunkles Haar, Spitzenhalstuch, unter welchem eine lange verschlungene Schnur herabhängt. Links auf dem Tische, an den er sich anlehnt, liegt das Federbaret.

I. Vor aller Schrift. (Amsterdam.)

II. Im Unterrande steht: Guillaume Henri Prince d'Orange. Links: Gravé par Jean Verkolje. Dann folgt die Adresse des Nic. Visscher.

III. Mit Veränderungen, als König. Am Haupte die Krone, mit der Rechten hält er das Scepter, das Futter des Mantels ist in Hermelin umgewandelt; rechts im Grunde ist das Wappen, der Unterrand ist (für eine neue Schrift) rein polirt.

Seitenstück zu No. 15.

Digitized by Google

24. Derselbe.

H. 9″ 4‴, Br. 6″ 7‴.

Brustbild in ovaler Einfassung, nach Rechts gewendet, mit Krone und Scepter (in der Rechten), einem gestickten Halskragen und dem Hosenbandorden.

Seitenstück zu No. 16.

25. St. Wolters.

Kunstliebhaber.

Hüftenbild, gegen Links gewendet, herausschauend; er hat langes Haar, die Linke ist in die Seite gestemmt, mit der Rechten hält er seinen faltigen Mantel zusammen.

Im Unterrande steht: Steffan Wolters | Amator Artium. | Links beim Rande: P. Kneller Pinx. Rechts: J. Verkolje Fec. et Exc. A. 1684.

H. 7″ 11‴, Br. 8″ 3‴

26. Madonna.

Das Studium zu einer Madonna, nach Links herabsehend, mit einem Kopftuch. Die Ecken sind abgerundet.

H. 3″ 10‴, Br. 3″.

27. Vertumnus und Pomona.

Kniestück. Pomona, als junges Mädchen, sitzt, halb nach Rechts gewendet, an einer Mauer, die mit Basreliefs geziert ist, gelehnt. Sie hat Perlen im Haar und ihre Rechte ruht auf der Brust. Hinter ihr steht das alte Weib, ihr zuredend. Auf der Mauer steht eine Blumenvase und im Grunde ist eine Statue der Venus und des Amor.

Im Unterrande sind getheilt zehn französische Verse: „Vertumne amoureux — vieille subtile.“ St. Ussans.

H. 12″ 6‴, Br. 9″ 4‴. (Cab. Brüssel.)

28. Venus und Cupido.

Venus liegt auf dem Bette, mit dem Kopfe, der lachend heraussieht, gegen Links. Der lachende Cupido liegt vor ihr mit ausgespannten Flügeln, spielt mit der linken Hand an ihrer rechten Brust, mit der Rechten an ihren Knieen. Im Grunde ist Vorhang.

Schönes und seltenes Blatt.

Digitized by Google

Im Unterraude steht: Lasciva Venus Blandusque Cupido. Darunter: Joh. Verkolje Fecit et Excud: A. 1682.

H. 13″ 1‴, Br. 10″ 3‴.

In Amsterdam ein Abdruck in Bister.

29. Diana und Calisto.

Diana sitzt rechts, von drei Nymphen umgeben; Calisto liegt in der Mitte mit entblösstem Unterleib, auf dem Rasen, von zwei Nymphen angefallen; im Grunde zieht (rechts) eine Nymphe den Vorhang zwischen Bäumen auf und kommt eine Nymphe aus dem Gehölze. Links sitzt eine Nymphe; bei ihr steht eine zweite vom Rücken gesehen, im Grunde gewahrt man noch zwei am Ufer des Wassers.

Nach G. Netscher.

Sehr schönes und seltenes Hauptblatt.

H. 10″ 2‴, Br. 13″ 6‴.

30. Jupiter und Calisto.

Calisto sitzt im Vordergrund auf der Erde, gegen Rechts gerichtet, mit blumengesticktem kurzen Kleide; der Busen und der rechte Fuss ist bis über das Kniee entblösst. Sie ergreift mit der Rechten den Köcher, und legt die Linke über die Hand Jupiters, der als Diana sich zu ihr knieend herabneigt, sie mit der Rechten umarmt und mit der Linken am Kniee streichelt. Links kommt aus dem Gebüsche Amor mit der Larve und der Adler. Rechts sind zwei Jagdhunde und in der Ferne bergige Landschaft sichtbar. Im Vordergrund rechts ist Wasser, an dessen Ufer steht: G. Netscher Pinxit. Darunter: J. Verkolje sculp.

Beim Rande unten: ex Formis Nicolai Viffcher cum Privil: Ordin: Belgii Foederati:

H. 14″ 3‴, Br. 11″

I. Vor aller Schrift. Sehr selten.
II. Wie oben beschrieben.

31. Venus und Adonis.

Adonis sitzt rechts unter zwei Bäumen im Profil nach Links, im leichten Gewande und befühlt mit seiner Linken den Busen der Venus, die sich an ihm, halb liegend, mit offener Brust anschmiegt und während sie ihn lächelnd betrachtet, mit der linken Hand dessen Kniee streichelt. Hinter ihr wird ihr Wagen auf Wolken von zwei Schwänen gezogen.

Digitized by Google

Links, in der fernen Landschaft hält ein Knabe zwei Doggen. Amor sucht den Adonis zum Ablegen des Kleides zu bewegen; am Boden vor ihm liegt der Speer und die Trompete, auf dem vorderen Baume hängt der Bogen mit den Pfeilen.

Sehr schön und sehr selten.

H. 14″ 3‴, Br. 11″.

I. Vor aller Schrift (äusserst selten).

II. Links unten am Rande steht: J. Verkolje inv. et fec. In der Mitte: G. Valk exc. cum Priv. ord. Holl. et Westfr.

Es giebt auch Abdrücke in Bister.

32. Pan und Pomona.

H. 13″ 4‴(?), Br. 11″ 3‴.

Pan sitzt rechts auf einem Steine, nach Links gewendet, und umfasst verliebten Sinnes die in seinem Schoosse liegende Pomona. Hinter dem Hirten sieht man zwei Ziegen, links ist eine Fontaine mit wasserspeienden Amoretten; im Mittelgrund die Statue der Venus zwischen Rosenhecken

Im Unterrande steht: C. Netscher pinxit. G. Verkolje fecit. G. Valck Excudit Cum Priviligeo | Ord: Holland: et West Frisiae. (Weigel 5 Thlr.)

33. Der lachende Mann.

H. 13″ 2‴, Br. 2″ 5‴*.

Brustbild im Profil nach Rechts. Er hat ein plattes Barett, ein volles Gesicht mit kleinem Schnurr- und Knebelbart.

Der Unterrand ist leer.

Sehr selten.

34. Büste eines bärtigen Mannes.

Der Mann mit sehr langem Bart ist im Profil nach Rechts, wohin in die Höhe der Blick gerichtet ist.

Im Unterrande steht rechts: I. K F.

H. 4″, Br. 3″ 2‴.

I. Vor dem Monogramm.

II. Ohne I. und F.

III. Wie beschrieben.

35. Männliches Brustbild.

Ein bärtiger Greis mit wenig Haaren und blossem Halse. Er sieht nach Links in die Höhe.

Im Unterrande rechts bemerkt man ein: F.

H. 4″ 1‴, Br. 3″.

Digitized by Google

36. Der alte Briefleser. (Zeitungsleser.)

Brustbild nach Links im Profil. Es ist derselbe alte Mann, der auf dem Blatte von W. Vaillant (No. 164 meines Verzeichnisses) vorkommt, mit Auslassung des Weibes.

Links unten steht: J. V. K. fe.

H. 4″ 5‴, Br. 3″ 8‴.

37. Der junge Violinspieler.

H. 4″ 9‴, Br. 3″ 9‴.

Brustbild, der Kopf mit dem Federbaret ist nach Rechts gewendet, der Mund, wie zum Singen, offen; er spielt mit der linken Hand die Violine.

Im schmalen Unterrande steht links: HB (Henr. Bloemaert?) in der Mitte: A. 1681; rechts: J. Verkolje fec.

38. Brustbild eines jungen Malers.

Er ist in Vorderansicht, hält mit der Rechten Palette und Pinsel, sieht vor sich gerade heraus und lehnt sich mit der Linken an. Er hat lockiges Haar. Links oben auf der Mauer steht hell das Monogramm. K.

H. 5″ 1‴, Br. 3″ 9‴.

39—43. Die fünf Sinne.

Folge von fünf Blättern (halbe Figuren).

Alle H. 6″, Br. 4″ 6‴.

39. a. Das Gefühl.

Ein lachender Arzt (nach Rechts gewendet) operirt das Auge eines schreienden Bauern.

40. b. Das Gesicht.

Ein lachendes Weib mit weisser Haube zeigt mit der Hand nach Links.

41. c. Der Geruch.

Ein lachender Bauer, nach Links gewendet, bläst den Tabakrauch aus dem Munde heraus.

42. d. Das Gehör.

Der Geldzähler mit hohem Hute ist nach Rechts gewendet. Links oben steht: P. Staverenus.

Digitized by Google

43. e. Der Geschmack.

Der Bauer, welcher die Nagelprobe macht, ist nach Rechts gewendet.

Heineke nennt C. Bega den Inventor; es dürfte eher Brauwer sein. Im Werke des Blooteling und Gole kommt die Folge auch vor.

Diese von unserm Meister ist äusserst selten.

44. Das Mädchen mit dem Gefässe am Fenster.

Das Mädchen steht an das Fenster, das oben abgerundet ist, angelehnt und schüttet mit der Rechten ein Gefäss aus. Hinter ihr links steht ein junger lachender Mann mit langem Haar, Federbarett, geschlitztem Camisol, legt seine linke Hand auf dessen rechte Schulter und reicht ihm mit der Rechten einen halb gefüllten Becher dar.

Im Unterrande steht links: OchterVelt pinx. A. 1685. Rechts: J. Verkolje fec. et Exc.

H. 11″ 9‴, Br. 9″ 4‴.

Es giebt auch Abdrücke in Bister. In Amsterdam eine Contre-èpreuve.

45. Der gefleckte Hund.

H. 3″ 4‴, Br. 3″ 9‴.

Er steht gegen Rechts gewendet, mit kleineren und grösseren Flecken gezeichnet; das Ohr und das Auge ist schwarz, der Kopf gehoben, der hintere Fuss ist durch eine Mauer gedeckt.

Links unten steht: A.

Es giebt auch Abdrücke in Bister.

46. Der weisse Hund.

H. 3″ 3‴, Br. 3″ 11‴.

Nach Rechts laufend, in einer Landschaft, im Grunde sind grosse Baumstämme sichtbar; er hat schwarze Ohren, ein gleiches Halsband und scheint zu bellen.

Am Rande links unten steht: A. 1680. Rechts: J. Verkolje fecit.

I. Vor der Jahreszahl und dem Namen.
II. Wie oben beschrieben.

Digitized by Google

47. Schlafender Wachtelhund.

H. 3″ 6‴, Br. 4″.

Er liegt im Profil nach Rechts, den Kopf über den linken Fuss gelegt, über dem Leibe, am Kopfe und an den Ohren ist er dunkel gefärbt.

48. Ein liegender Wachtelhund.

H. 3″ 7‴, Br. 4″ 1‴.

Ein Theil des Kopfes und der vordere Rücken sind schwarz. Er liegt nach der linken Seite hin und hat den Kopf über den linken Vorderfuss gelegt.

I. Vor aller Schrift.
II. Links unten beim Rande steht: J. Verkolje feet.

49. Ein Wachtelhund nach Links laufend.

H. 4″ 7‴, Br. 5″ 7‴.

Er ist weiss mit schwarzem Kopf und Rücken und hält den Kopf in die Höhe. Den Grund bildet Landschaft, in welcher rechts ein Gartenzaun sichtbar.

Unten in der Mitte zu beiden Seiten des Fusses steht: J. Verkolje — pinx. et fec. et Exc. 1684.

I. Vor der Schrift.
II. Wie beschrieben.

Anhang.

In neuerer Zeit werden einige Blätter, die bisher unserem Meister zugeschrieben wurden, auf Jan Verkolje junior, dessen Sohn, übertragen, von dem in Holland noch schöne Zeichnungen existiren. Sie werden im Monogrammen-Lexikon von Nagler, IV. Bd. No. 596 angeführt, wie sie Ch. Kramm beschreibt. Es sind fünf genannt, das letzte aber, ein radirtes Blatt ohne Angabe des Gegenstandes, entzieht sich jedem Urtheil.

a. Der Flötenbläser, mehr als Brustbild, nach Rechts gewendet, im Mantel, mit breitkrämpigem Federhut. Ohne Namen. (Nagl. 21.)

H. 7″ 2‴, Br. 5″ 11‴.

Digitized by Google

b. Ein anderer Flötenspieler, nach F. Hals. Ebenfalls ohne Zeichen und Namen. Nicht näher bezeichnet.

c. Das Mädchen mit dem Papagei. Halbe Figur in ovaler Einfassung, heraussehend, mit Perlenhalsschnur, die Rechte ist an die Brust gelegt, mit der linken hält sie den Vogel. Im Grunde links Vorhang, rechts ein Käfig. (Nagl. 24.)

H. 10″ 3‴, Br, 9″ 1½‴.

d. Der bellende Wachtelhund. Gegen Rechts gewendet, nach vorn geneigt, den schwarzen Kopf in die Höhe gehoben. Beim Schweife und unter dem Bauche ist er schwarz. (Nagl. 29.)

H. 3″ 9‴, Br. 3″ 8‴ (Stich)
H. 4″ 3‴, Br. 3″ 9‴ (Platte).

e. Eine Radirung. Siehe oben.

Zweifelhafte Blätter.

f. Der Hühnerhof.

In der Mitte einer Landschaft schreitet ein Hahn nach Links; zu beiden Seiten desselben zwei Hennen und sechs Küchlein; vom siebenten sieht man links nur den Kopf.

H. 3″ 4‴, Br. 4″ 3‴.

g. Die Katze.

Sie liegt, mit dem Kopfe nach Links, auf einem Polster, dessen Ecken mit Quasten verziert sind; an diese schmiegt sich eine junge gestreifte an.

H. 3″ 3‴, Br. 4″ 3‴

Beide Blätter in München als J. Verkolje registrirt, aber sehr zu bezweifeln.

Digitized by Google

Nicolas Verkolje.

Verzeichniss seiner Schabkunstblätter.

Beschrieben
von
J. E. Wessely.

Einleitung.

Die Lebenswege des Sohnes nahmen die entgegengesetzte Richtung von jenen seines Vaters. In Delft 1673 geboren, beschloss er den 21. Januar 1746 in Amsterdam sein Leben.

Was zwischen beiden Jahren liegt, was diese 73jährige Lebenszeit ausfüllt, erfahren wir, freilich kurz genug, bei Descamps IV p. 168.

Seine Wiege war bereits von dem Genius der Kunst umgeben; kein Wunder, dass sein Talent und seine Liebe für diese täglich neue Nahrung fanden und zu immer grösseren Flammen sich entzündeten. Als sein Vater (1693) starb, war der zwanzigjährige Jüngling bereits von seinem väterlichen Lehrer so tief in die Kunst eingeweiht, dass er Mutter und Geschwister ernähren konnte.

Einige von ihm gemalte Bildnisse machten ihn bekannt, er bekam Aufträge, glückliche Erfolge gaben ihm Muth und correcte Zeichnung sowie eine schöne Farbe (die besonders in Nachtscenen reizend ist) sicherten ihm eine Ehrenstufe unter den Meistern der Kunst.

Seine Bilder, die sehr gesucht wurden, befinden sich zumeist in Holland.

Seine Schabkunstblätter sind in alle Länder zerstreut, um allen Kunstfreunden vom Ruhme ihres Meisters zu erzählen.

Er war auch auserwählt, mehrere berühmte Personen zu zeichnen. Diese gelangen vortrefflich. Sein eigenes Portrait wurde mit Versen von Feitama und Bogaert verherrlicht.

Uebrigens wurde er schon als Knabe von seinem Vater verewigt (siehe J. Verkolje No. 24); er selbst führte sein Bildniss aus (No. 10).

Digitized by Google

Ferner finden wir es bei Descamps von Houbraken in Oval gestochen.

Sein Schabkunstwerk ist nicht gross, aber seine Blätter sind sehr gesucht und gehen oft zu hohen Preisen weg.

In Amsterdam fand ich einen Holzschnitt (No. 38), der unserem Meister zugeschrieben wird. Warum hätte er nicht die Zeichnung auf das Holz liefern können?

Auf seinen Blättern kommt zumeist sein Name ausgeschrieben vor; nur auf No. 36 finden wir das Monogramm: N. v. K.

Jahreszahlen erscheinen: 1714 und 1715 No. 7. 1717 No. 12.

Adressen:

G. Valck No. 14. 27. 28. 29. 31. 34.
N. Visfcher „ 5.
Seine eigene „ 12. 17. 18. 32.

Verzeichniss der Maler, nach denen er gearbeitet hat.

L. v. Breda No. 5.
A. Boone „ 12.
G. Douw „ 26.
C. Ellig „ 1.
A. Houbraken „ 6. 8. 25. 3[illegible].
D. Klein „ 2.
Linschoten „ 17. 18.
J. M. Nattier „ 7.
G. Schalken „ 9. 24. 27. 30.
J. B. Wenix „ 32.
A. v. d. Werff „ 16.
Ph. Wouwerman „ 37.

Eigene Erfindung steht angegeben: 4. 11. 14. 28. 29. 34.

Alphabetisches Verzeichniss der dargestellten Gegenstände.

(Die mit * bezeichneten gehören zum Appendix.)

	No
Angriff, der verliebte	28
August III. König von Polen	1
Bauer	2
Bischofs, eines, Brustbild	13
Bordel, das	34

Digitized by Google

	No.
Brustbild eines jungen Mannes	21
Büste, männliche	22
Familie, heilige	16
Franciscus, St.	19
Haeks, S. H.	3
Hagar in der Wüste	14
Helst, Hugo v. d.	4
Hirt, der gute	15
Hirt, der alte	38
Hondius, G. P.	5
Hund, der weisse	35
Hunde, zwei spielende	36
Huysum	*6
Japick van Leyden	20
Johannes Bapt., St.	15
Junge, der pissende	32
Kinder, zwei lachende	*4
Knabe, lachender	23
Knabe, schreibender	*5
Leytsche Boer	20
Mädchen, das, im Hemd	27
Mädchen, junges, mit Medaillon	*3
Maler, der	33
Mann, der, mit dem unzüchtigen Bilde	25
Mausfalle, die	26
Molaert, J.	6
Neger, junger	*2
Nymphen, zwei liegende	31
Paulus, St.	18
Petrus, St.	17
Pferd, das strahlende	37
Picart, B	7
Rattengiftverkäufer, der	*1
Schie, Franz van	8
Schreiber, der	24
Toilette, die	30
Unterhaltung, die, im Freien	32
Verkolje, Jan	9
Verkolje, Nic.	10
Vovet, C. B.	11
Wahrsagerin, die	29
Zomer	12

Digitized by Google

1. August III. König von Polen.

Etwas mehr als Brustbild in ovaler Einfassung. Er hat eine Perücke und über der Rüstung einen Mantel. Im Oval ist die Umschrift: Auguste III Roy de Polog. etc. Electeur de Saxe etc.

Ueber dem Oval ist in der Mitte ein Lorbeerkranz und ein Adler; in jeder Ecke oben ein Engel.

Um das Oval unten sind Palmenzweige; in der Ecke links die Herkuleskeule mit einer Schlange, rechts ein römischer Adler auf der Standarte.

In der Mitte ist in einer Vignette die Schlacht; auf dem Rahmen derselben steht: Bataille de Kalisch 29. Octo. 1706. Darüber die Krone. Die Vignette ist von Oelzweigen umgeben, dazwischen auf einer Bandrolle steht: Gagnée sur les Suedois par sa Majesté Commendant et combattant en personne. Links unten beim Rande steht: O. Ellig inv. Rechts N. Verkolje fec.

Selten.

H. 20″ 2‴, Br. 14″ 7‴.

I Vor aller Schrift. Amsterdam.
II. Wie beschrieben.

Anmerkung. Die Vignette mit der Schlacht, herausgeschnitten, kommt in Amsterdam irriger Weise als selbständiges Blatt vor; darauf steht selbstverständlich: Extra Zeldsaam.

2. Bauer.

Rechtsgelehrter in Leipzig.

Fast Kniestück. Er ist mit der Linken an die Lehne des Sessels gelehnt und weist mit der Rechten vor sich hin. Er trägt eine Perücke und ein Tressenkleid. Rechts ist ein Vorhang, darauf ein Wappen, links sieht man durch ein Fenster in die Landschaft.

Im Unterrande stehen drei lateinische Disticha: „Effigiem vultus Baueri — Fama, vide.“ Links: D. Klein pinx. Rechts: N. Verkolje fecit.

H. 15″ 1‴, Br. 11″ 2‴.

3. S. Henricks Haeks,

Kaufmann.

Brustbild als Medaillon in einer Rundung; Profil nach Links. Um die Rundung ist der Grund schwarz; der Dargestellte hat langes Haar und auf der Wange eine Warze.

H. 4″, Br. 3″ 2‴.

Digitized by Google

I. Wie beschrieben.
II. Ein Unterrand ist hell geschliffen.

In Amsterdam steht hier handschriftlich: S. Henricks Haeks natus Lubeckensis mercator amsteldami Ao. 1697.

Es giebt auch eine Copie von der Gegenseite.

4. Hugo van der Helst.

† 1727.

Kniestück. Er sitzt, ein wenig nach Links gewendet, bei dem Tische, hat langes Haar, geistliches Gewand, getheilte Halsstreifen, hält mit der Rechten ein offenes Buch und lehnt sich mit der Linken auf ein grosses offenes Buch, welches rechts auf dem Tische liegt. Links im Grunde sieht man die Bibliothek.

Im Unterrande steht links: N. Verkolje f: In der Mitte: Hugo van der Helst | Eccl: Amstelaedam:

H. 10″ 4‴, Br. 7″ 6‴. Brühl.

Nach Muller: I. Vor der Schrift.
II. Wie oben.

Muller macht aus dem I. Zustand zwei, der erstere soll sehr dunkel, der zweite hell sein, was durch den Druck geschehen konnte und keine Verschiedenheit des Zustandes voraussetzt.

5. Gerard. Puppius Hondius.

Brustbild in ovaler Einfassung (in den Ecken sind Blätter abgebildet). Er ist nach Links gewendet, sieht heraus, hat eine reiche Perücke, lange getheilte Halsstreifen, ein geistliches Gewand und die Linke ruht auf der Brust.

Im Unterrande ist sein Wappen; zu beiden Seiten steht auf zwei Zeilen: „Dit is Hy — Lof behaalt.“ Links: L. v. Breda Pinx. Rechts: N. Verkolje fecit. In der Mitte die Adresse des Nic. Viffer.

In der ovalen Einfassung steht: Gerardus Puppius Hondius, Hornarus, Ecclesiastes Amstelaedamensis.

H. 12″, Br. 7″ 6‴.

I. Vor aller Schrift und vor dem Wappen. Amsterdam.
II. Wie oben beschrieben.

6. Jacob Moelart.

Portraitmaler und Kunstliebhaber in Dordrecht, geb. 1649.

Brustbild in einem Bogenfenster, mit pelzbesetzter Mütze

Digitized by Google

und weissem Halstuch. Er hält über dem offenen Buche, in welchem verschiedene Kupferstiche sind, ein Blatt, auf dem eine Schlacht dargestellt ist. Unter dem Buche links liegt ein zweites Blatt und ein Todtenkopf. Im Grunde Bücher, an den Wänden Bilder, Gypsabgüsse, eine Palette, Schränke mit Portfeuilles, und links ein Fenster.

H. 9″ 8‴, Br. 7″ 2½‴.

I. Vor aller Schrift. Aeusserst selten.

II. In der Tafel unter dem Fenster sind vier holländische Verse: „Dit is — verschuldigt is.“ Darunter: A. Houbraken. Unten links: A. Houbraken Inv. Rechts: N. Verkolje fecit. Sehr selten.

III. Statt vier sind sechs holländische Verse: „Dus stelt — a dem haalt.“ Darunter: Jacob Zeeus. Sonst wie beim II. Druck. Selten.

7. B. Picart.

Kupferstecher in Amsterdam, geb. in Paris, † 1733 aet. 60.

Kniestück. Er sitzt beim Tische, der rechts steht, ist selbst gegen Rechts gewendet, hat reiches lockiges Haar, geblümtes Kleid, schaut heraus und zeigt mit der Linken auf den Kupferstich in der Rundung, der am Tische neben dem Grabstichel und andern Instrumenten liegt. Im Hintergrund stehen in Fächern Portfeuille, auf welchen Namen berühmter Künstler zu lesen sind. Rechts im Grunde Vorhang.

Im Unterrande: „Nec Vetera aspernere, nec invidias hodiernis. | Bernardus Picartus, Delineator et Sculptor, Stephani Picarti, cui | Romano cognomen, Filius, natus Lutetiae 11 Junii anni MDCLXXIII à J. Marc | Nattier pictus anno MDCCIX & à N. Verlolje l. m. aere expressus Amstelodami MDCCXV. |

Auf dem Kupferstiche am Tische steht: Cornaline et B. Picart Sculp. 1709.

H. 12″ 4‴, Br. 9″.

I. Auf dem Kupfersiche am Tische ist keine Schrift. Im Unterrande fehlt die erste Zeile (die Devise) und es steht die Jahreszahl 1714. (Amsterdam.)

II. Ebenso, aber mit der Jahreszahl 1715.

III. Wie im Text.

8. Franc. van Schie.

(Schulmann in Dordrecht.)

Halbe Figur, gegen Links gewendet, heraussehend, mit Lockenhaar, Halsstreifen. Mit der Linken hält er den Mantel.

Im Piedestal (in der Schleife sind Spuren ausgekratzter

Digitized by Google

Schrift) steht: Franciscus van Schie | proponent preceptor Scholae Dordracenae. Darunter vier holländische Verse: „Van Schie — gewyd. Links unten: A. Houbraken in. Rechts: N. Verkolje fecit. Diese Namen der Künstler sind schwer leserlich.

H. 9″ 8‴, Br. 7″ 2‴.

9. Jan Verkolje.

1650—1693.

Der Vater des Meisters ist in einer Rundung, um welche herum die Ecken schwarz sind, als Kniestück abgebildet, wie er auf einem Stuhl nach Links gewendet sitzt und den Beschauer ansieht. Er hat langes helles Haar, hält mit der Linken Palette und Pinsel. Auf einer ovalen Leinwand bemerkt man ein weibliches Brustbild, im Grunde auf der Wand eine Landschaft.

Nach G. Schalken?

H. 7″, Br. 5″ 9‴.

I. Vor aller Schrift.

II. Mit der Schrift: Johannes Verkolje | Geboren te Amsterdam 1650. Overleben 1693.

10. Eigenbildniss.

Geb. zu Delfft 1673 † Amst. 1746.

In ovaler Einfassuug, heraussehend. Er hat langes Haar und hält mit der Rechten eine Zeichnenmappe, darüber mit der Linken den Stift. Links im Grunde Staffelei.

H. 8″ 2‴, Br. 6″ 7‴.

Die Originalhandzeichnung in Aquarell, von der Gegenseite, befindet sich im Berliner Museum. Das von Houbraken gestochene (siehe Einleitung) ist diesem ähnlich, jedoch ohne Zeichenmappe.

11. C. B. Voet.

Blumenmaler † 1745 aet. 75.

Halbe Figur in Vorderansicht in einem oben abgerundeten Fenster Er ist im Mantel, hat langes Haar und hält mit der Rechten über dem Geländer ein Bild und eine Rolle, worauf ein Schmetterling. Im Grunde links ist Vorhang, rechts eine Staffelei.

Auf dem Geländer steht: N. Verkolje pinx. et fec. In der Mitte: Carel Borchart Voet pictor florum.

H. 10″ 2‴, Br. 7″ 11‴.

Digitized by Google

Es giebt auch Exemplare in Sepia.

I. Vor aller Schrift und ohne den Schmetterling auf der Rolle. (Amsterdam.)

II. Wie im Text.

12. Zomer.

Kunstliebhaber.

Halbe Figur in Oval, ausser welchem die Ecken schwarz sind, fast in Vorderansicht hinter dem Tische sitzend, auf dem drei Bücher liegen; er hat weisses lockiges Haar, und das Oberkleid ist über den rechten Arm und die linke Schulter gelegt. Er nimmt aus einem offenen Buche mit der rechten Hand einen Kupferstich heraus.

H. 12″ 1‴, Br. 8″ 7‴.

I. Auf der Mauer steht nur: Natus 10 Martii | Anno 1641. Auf dem Kupferstiche ist eine akademische Figur.

II. Eben so; im Unterrande stehen sechs holländische Verse. „Dit 's Vader Zomer — Zegeteken.“ S. F. Links am Rande: A. Boone pinx. 1715. Rechts: N. Verkolje fec. et Exc. 1717.

III. Unter der Jahreszahl 1641 steht noch: Denatus 18. Maji | Anno 1724. Statt der Figur ist ein Bildniss.

IV. Wie No. III, aber statt jener stehen sechs andere holländische Verse: „Hoe dus Beminaers — twee vor een.“ Darunter: J. Goeree.

13. Brustbild eines Bischofs.

In ovaler Einfassung nach Rechts gewendet, heraussehend. Der Dargestellte hat weisse Locken, darauf ein schwarzes Käppchen, breite Halsstreifen, einen Talar mit Verzierungen und auf der Brust ein Kreuz mit fünf Steinen und einer Perle. Im Grunde ist Vorhang, rechts eine Säule mit Wappen.

H. 16″ 3‴, Br. 12″ 11‴.

I. Wie beschrieben.

II. Der Talar ist in doppelten Hermelin umgewandelt und matt geworden. Der Grund ist schwarz. (Amsterdam.)

14. Hagar in der Wüste.

Sie sitzt links unter einem Baume, gegen Rechts gewendet, ein leerer Krug liegt bei ihrer rechten Hand; die Linke erhebt sie staunend und sieht empor zu dem Engel, der auf Wolken niederschwebt und mit der Linken ihr den

Digitized by Google

Ort der Quelle weist. Im Grunde rechts unter Bäumen liegt der verschmachtende Ismael.

Im Unterrande steht links: N. Verkolje pinx. et fecit. Rechts: G. Valck, Excud. Cum Previl. Ord. Holl. et West-Frisiae.

H. 13″ 2‴, Br. 9″ 7‴.

I. Vor aller Schrift. (In Amsterdam, wo auch ein Abdruck in Bister ist.)
II Wie im Text.

15. Der junge Hirt

(oder Johannes Bapt.?).

Mehr als Brustbild, nach Rechts gewendet, wohin auch der Blick gerichtet ist; er hat lockiges Haar; ein leichtes Gewand fällt von der linken Schulter herab; mit der Linken hält er eine Muschel, mit der Rechten den Hirtenstab.

H. 5″ 10‴, Br. 5″ 3‴. Berl. Mus.

Es giebt auch Abdrücke auf blauem Papier.
In Paris fälschlich unter W. Vaillant.

16. Heilige Familie.

Ganze Figuren. Links ist ein Gebäude mit Stufen, auf welchen auf dem Polster die heilige Mutter, nach Rechts gekehrt, sitzt. Vor ihr liegt das nackte Christkindlein in der Wiege und Maria hebt den Schleier von demselben auf. Rechts kniet der Knabe Johannes vor der Wiege und hält mit der Rechten das Kreuz mit der Bandrolle.

Hinter der Gruppe steht auf einem Postamente eine Blumenvase, rückwärts Bäume und rechts Landschaft. Nach van der Werff.

H. 12″, Br. 9″ 8‴.

17. St. Petrus.

Brustbild, hinter einem Erdhügel, darauf angelehnt. Der Kopf in Vorderansicht mit starkem weissen Bart. Aus dem Mantel schauen die gefalteten Hände heraus.

Im hellen Unterrande steht: St. Petrus. Links am Rande: Linschoten pinx. Rechts: N. Verkolje fec. et exc.

H. 9″ 10‴, Br. 6″ 7‴.

18. St. Paulus.

Seitenstück zum Vorigen; ebenfalls Brustbild hinter einem

Digitized by Google

Erdhügel, sparsames Kopfhaar, sehr langer Bart; er sieht nach Links hinab. Ueber dem Todtenkopfe liegt das aufgeschlagene Buch. Mit der Linken hält er eine Feder, mit der Rechten ein Blatt Papier.

In der Mitte des Unterrandes: St. Paulus. Links beim Rande: Linschoten pinx. Rechts: N. Verkolje fec. et exc.

H. 9″ 10‴, Br. 6″ 7‴.

19. St. Franciscus.

Brustbild. Der Heilige befindet sich hinter einem Felsen, ist nach Links gewendet, sieht aber nach Rechts in die Höhe, woher Lichtstrahlen kommen. Die Hände sind ausgebreitet. Rechts unten eine unleserliche Schrift.

H. 5″ 8‴, Br. 3″ 7‴. (Berl. Mus.)

20. Leytsche Boer (de) Japick van Leyden. Grenadier.

Brustbild eines Bauern in Octav, nach Rechts gekehrt. Ohne Namen, mit Unterschrift in zwei Zeilen. Nagler verzeichnet das mir unbekannte Blatt unter N. Verkolje (Nr. 19). Muller hingegen in seinem Katalogus 3216 vermuthet in J. Verkolje den Meister.

21. Brustbild eines jungen Mannes.

Er ist nach Links gewendet, wobei der Blick aus dem Bilde gerichtet ist, trägt ein dunkles Kleid und ein gleiches Baret. Die Arbeit ist grobkörnig.

H. u. Br. 3″ 8‴.

22. Männliche Büste.

Auf dunkelm Grunde ist eine helle Rundung, in welcher der Kopf im Profil nach Links abgebildet ist. Er hat langes Haar und auf der Wange ein Muttermal.

Der Unterrand ist leer.

H. 4″ 1‴, Br. 3″ 3‴.

Es giebt auch Sepia-Drücke.

23. Der lachende Knabe.

Brustbild in einer Rundung, deren Ecken schwarz sind, nach Rechts gewendet, herausschauend. Er hat langes Haar, Halskragen, an der rechten Hand, die er hebt, Manschetten.

Digitized by Google

Der Unterrand ist hell. Ohne Bezeichnung.

H. 4″ 7‴, Br. 3″ 8‴.

Es giebt auch Sepia-Drücke.
Nach Nagler Nr. 20 in späteren Abdrücken mit: N. Verkolje.

24. Der Schreiber.

Brustbild. Er sitzt hinter dem Tische, auf welchem zwei Federn liegen. Er hat ein Baret und schneidet eine Feder. Rechts steht ein zweiter Tisch, auf welchem ein brennendes Licht und ein Säckchen mit herausfallenden Goldstücken zu sehen ist.
(Nach G. Schalcken?)

H. 5″ 9‴, Br. 4″ 6½‴.

25. Der Mann mit dem unzüchtigen Bilde.

Er steht im Oval Links rückwärts, hat einen hohen Hut auf, hält mit der Linken das brennende Licht, mit der Rechten das Bild, welches er lachend dem Mädchen zeigt, die vorn mit einem Polster auf dem Schoosse, sitzt, den rechten Busen offen hat und sich mit Abscheu nach Rechts wendet.
Im Unterrande steht hell links: A. V. Houbrake. In. Rechts: N. Verkolje fe.

H. 7″ 3‴, Br. 6″.

I. Mit dem unzüchtigen Bilde. (Sehr selten. In Amsterdam ein Exemplar auf blauem Papier). *)

II. Das Blatt ist gewendet, sodass der Inhalt desselben nicht mehr sichtbar ist.

26. Die Mausfalle.

(het Muysvalletje.)

In einem oben abgerundeten Fenster ist links ein weggeschobener Vorhang; beim Fenster steht ein Tisch, darauf ein Leuchter, Kreuz und Schaffel. Hinter dem Tische steht das Mädchen lachend, hält mit der Rechten das brennende Licht, mit der Linken die Mausfalle und sieht den Jungen an, der links steht, langes Haar und ein Baret hat, mit der Rechten sich am Tische auflehnt und heraussieht. Auf dem

*) Es giebt eine anonyme Radirung in 4° mit demselben Gegenstand, die sehr selten ist. Sie dürfte wohl von Houbraken selbst sein.

Digitized by Google

Fensterrahmen steht links unten hell: G. Douw Pinx. Rechts: N. Verkolje Fec.

H. 9″ 6‴, Br. 7″ 9‴.

Es giebt auch Sepiadrücke. Amst.

27. Das Mädchen im Hemd.

(Het Meisje in 't hembt.)

Fast Kniestück. Sie geht mit dem brennenden Lichte, vor welches sie die rechte Hand hält, zum Bette, schaut lachend heraus und ihr Hemd ist am Busen nachlässig anliegend.

Effectvolles Blatt.

Im grauen Unterrande steht links: G. Schalcken Pinx. In der Mitte: N. Verkolje fecit. Rechts: G. Valck Excud. cum Previl.

H. 10″ 3‴, Br. 8″ 5‴.

I. Vor der Schrift; der schmale Unterrand ist ganz dunkel. Sehr selten. (In der k. k. Bibliothek ein schönes Exemplar.)

II. Wie oben beschrieben.

28. Der verliebte Angriff.

(De Borstevoelder.)

Kniestück. In einem Gemache sitzt vorn ein Mädchen im Profil nach Rechts beim Tisch, der mit einem geblümten Teppich bedeckt ist und worauf eine Violine, Teller, Flaschen und Gläser zu sehen sind. Sie ist im Atlaskleide und wehrt sich mit beiden Händen gegen den jungen Mann mit dem Federbaret, der hinter dem Tische aufgestanden ist, mit der Rechten ihren Hals umarmt und mit der Linken an ihren Busen greift. Er sieht auf das Hündchen hinab, welches vom Schoosse des Mädchens auf den Tisch springt und seine Herrin vertheidigen will.

Links im Grunde sind drei Fenster, rechts das Bett mit Vorhängen.

H. 11″ 9‴, Br. 8″ 11‴.

I. Vor aller Schrift. Sehr schön und sehr selten. Amst.

II. Links unten im weissen Unterrande steht: N. Verkolje Pinx. et fecit. Rechts: G. Valck Excud. Cum Previl. Ord. Holl. et West-Frisiae.

29. Die Wahrsagerin.

(De goede Gluckseyster. — La Bohemienne.)

Kniestück. Rechts steht im Profil nach Links die junge Zigeunerin, und wahrsagt aus der linken Hand dem jungen

Digitized by Google

Mädchen, welches links hinter einer Mauer steht und mit der Rechten an den Teppich, der die Mauer deckt, sich lehnt. Hinter demselben steht ein lachender junger Mann mit einem Federbaret und scheint mit Wohlgefallen die Wahrsagerin anzuhören.

Rechts im Grunde eine Fontaine im Garten. Im Unterrande steht links: N. Verkolje Pinx. et fecit. Rechts: G: Valck Excud: Cum Previl: Ord: Holl: et West-Frisiae.

H. 11″ 11‴, Br. 8″ 10‴.

I. Vor der Schrift. (Amst.)
II. Wie beschrieben.

Es giebt auch seltene Abdrücke in Sepia.

Neuere Abdrücke sind in den Augen und Mundwinkeln retouchirt.

30. Die Toilette.

Kniestück. Drei Personen. Die Dame sitzt im Profil nach Rechts, wo der Tisch mit dem Lichte steht; ein junger Mann ziert ihr Haar mit Edelsteinen und einer Feder, während ihr ein altes Weib den Spiegel vorhält.

Im Unterrande links steht: G. Schalcken Pinx. Rechts: N. Verkolje Fecit.

H. 13″ 1‴, Br. 9″ 6‴.

I. Vor aller Schrift. Amsterdam.
II. Wie oben im Text.

Es giebt auch Abdrücke auf blauem Papier.

31. Zwei liegende Nymphen.

(Twe rustende Vrouwtjes.)

Beim Walde, der den rechten Hintergrund bildet, liegen zwei nackte Nymphen; die vordere, vom Rücken gesehen, richtet den Kopf nach Links, wohin die Füsse auch ausgestreckt sind. Rechts, mehr zurück, liegt die Zweite über einem weissen Gewande auf dem Bauche und schaut nach Links. Links ist Aussicht in die Landschaft.

H. 5″ 3‴, Br. 7″ 8‴.

I. Ohne Bezeichnung.
II. Links unten steht: N. Verkolje fec. Rechts zwischen Blumen: G. Valck Ex. Cum Previl.

Digitized by Google

32. Die Unterhaltung im Freien

(auch de pissende Jonge genannt.)

Neun Personen. Fünf davon sind um den Tisch mit Essen beschäftigt, rechts sitzt im Profil nach Links der Mann mit dem Baret; der Mann in Vorderansicht hebt mit der Linken den Pokal und legt seinen rechten Fuss über den Schooss des neben ihm sitzenden Mädchens, indem er es mit der Rechten beim Kinn kneipt. Ein Mädchen läuft mit ausgebreiteten Händen von Links der Gruppe zu. Links legt ein Mann zwischen den Säulen das Gewehr an. Im Vordergrunde hält das kleine Mädchen den Hund, auf welchen der Knabe pisst. Rechts im Grunde ist Garten, Links vorn Flaschen und Kübel.

Links unten steht: Gio. Bat. Wenix. Pinx. | N. Verkolje Fecit et exc.

H. 9″ 4‴, Br. 13″.

I. Vor aller Schrift. Sehr selten. (Amsterdam.)
II. Wie beschrieben.
III. Verkleinerte Platte.

33. Der Maler, welcher nach dem nackten weiblichen Modell malt.

(Het Schildertje.)

Ganze Figuren. Das nackte Mädchen, fast vom Rücken gesehen, steht im Atelier links und lehnt sich mit beiden Händen an die Lehne des Stuhles, auf welchem Kleider liegen. Das linke Knie ist gehoben. Hinter dem Stuhl schaut ein Affe durch; am Boden liegen Halbstiefeln, Kleider und ein Corsett. — Rechts im Grunde sitzt der Maler hinter der Staffelei und betrachtet das Modell, vor ihm ein Kästchen mit Malerutensilien. Hinter ihm steht angelehnt der Kunstfreund mit hohem Hut und betrachtet wohlgefällig das Mädchen, welches am Kopf ein weisses Tuch trägt. An den Wänden sieht man verschiedene Gegenstände; links ist das Fenster, auf dessen Laden ein Bild auf Papier befestigt ist; (es stellt eine unzüchtige Handlung vor.) Unter dem Fenster am Boden ist der Reibstein und eine Flasche.

Im dunkeln Unterrande steht hell: Links: A. Houbrake Invenit. Rechts: N. Verkolje fecit.

Sehr selten.

H. 11″ 7‴, Br. 6″ 4½‴.

Digitized by Google

34. Das Bordell.

(Het Bordeeltje.)

Sieben Personen. Der schlafende Junge lehnt sich an das rechte Knie des Mädchens, welches ihm den Geldbeutel herausgezogen hat. Hinter diesem Paare steht rechts ein altes Weib, links ein Mädchen. Im Grunde rechts hinter dem Tisch sieht man ein Liebespaar, das sich küsst; links beschäftigt sich ein Neger mit Krügen und im Vordergrunde spielt ein Wachtelhund mit dem Federbarett des Schlafenden.

Hauptblatt.

H. 16″ 1‴, Br. 13″ 2‴.

I. Vor der Schrift.

II. Links am Boden steht: N. Verkolje Pinxit et fecit. In der Mitte: G. Valck Excud: Cum Previl: Ord: Holl: et Welt-frisiae.

D.

35. Der weisse Hund.

Er steht, nach Links gewendet, auf einem Stuhle, dessen Lehne nach Vorn gerichtet ist, und scheint bellen zu wollen.

Ohne Zeichen.

H. 4″ 9‴, Br. 3″ 9‴.

36. Zwei spielende Hunde.

Rückwärts wälzt sich der eine am Boden, der andere, fast vom Rücken gesehen, will auf ihn springen. Rechts beim Rande ein umgestürztes Kohlenbecken. Links beim Rande: N. v. K. f.

Br. 5″ 4‴, H. 3″ 2½‴.

I. Vor dem Monogramm.

II. Mit demselben.

37. Das strahlende Pferd.

(Het pissend paardje.)

Der Schimmel steht in einer Höhle, aus der man links einen Mann in der Landschaft sieht, im Profil nach Links, und ist gesattelt und strahlt. Hinter demselben steht der Reiter mit dem Hut. Im Unterrande steht links: PC. Wouwerman Pinx. Rechts: N. Verkolje fec.

Br. 6″ 3½‴, H. 5″ 4‴.

Es giebt auch braune Abdrücke.

Digitized by Google

38. Der greise Hirt. (Holzschnitt.)

Er steht rechts vor einem Baum; links im Grunde sieht man zwei Kinder und rechts ein Schaf und einen Stab. In Amsterdam. Auf dem Blatte steht mit alter Handschrift: Van Nicolaas Verkolje . seer Raar.

Die Darstellung misst H. 4" 1"', Br. 3" 9"'.

Appendix.

*1. Der Rattengiftverkäufer.

H. 5" 2"', Br. 4" 1"'.

Brustbild desselben, wie er aus dem berühmten Blatte des Corn. Visscher bekannt ist; nach Links gewendet; rechts ist ein Mauskopf sichtbar.

Im Berliner Museum als N. Verkolje bezeichnet. Eher Bloteling.

*2. Der junge Neger.

H. 3", Br. 2" 7"'.

Brustbild, fast Profil nach Links, mit weissem Halskragen und schwarzgestreiftem Kleide.

Ebenso.

*3. Das junge Mädchen mit dem Medaillon.

H. 10", Br. 8" 9"'.

Das Mädchen sitzt in halber Figur links nach Rechts gekehrt und hält mit der Linken das Medaillon. Hinter dem runden Tisch sitzt der bärtige Mann mit Federbarett und Halskrause. (Nagler 36.)

Das Blatt ist von Brodelet.

*4. Zwei lachende Kinder.

H. 5" 5"', Br. 4".

Brustbilder. Rechts vorn ist das Mädchen mit weissem Häubchen und gefaltetem Kragen. Links hinter ihr ist der Knabe mit breitkrämpigem Hut.

Im dunkeln Unterrand steht links: F. Hals Pinx. Rechts: N. Verkolje Fec.

In Utrecht ein Abdruck vor der Schrift.

Digitized by Google

Trotz der klaren Schrift gehört das Blatt dem Stolker, wie man sich im completen Werke dieses Meisters in Amsterdam überzeugen kann. Stolker hat absichtlich dieses und das folgende Blatt als ein Werk des N. Verkolje herausgegeben. In der That liessen sich Viele täuschen.

*5. Der schreibende Knabe.

H. 7″, Br. 5″ 7‴.

Brustbild. Er sitzt vor dem Tisch im Profil nach links, hat ein Barett auf dem langen Haar, hält mit der Rechten ein Schreibheft in die Höhe und zeichnet mit der Linken in demselben.

Im dunkeln Unterrand steht hell: G. Schalken Pinx. N. Verkolje Fec.

Wie das vorhergehende, von Stolker.

*6. J. van Huysum.

Angeführt im Auctionscatalog Weigel, 22. Januar 1863.

Weitere Beiträge zur Kupferstichkunde des 15. Jahrhunderts.

Von **Dr. A. Andresen.**

Ich habe im ersten Hefte dieses Jahrganges eine Besprechung und Beschreibung einer grossen Anzahl Kupferstiche von alten niederdeutschen Meistern gegeben, die bis auf wenige den Nachforschungen des Bartsch und Passavant entgangen waren. Mir liegt abermals ein altes niederdeutsches Gebetbuch vor Augen und seine Benutzung verdanke ich gleichfalls der Güte des Herrn Drugulin, der auch dieses Gebetbuch besitzt. Wenn schon die Anzahl der eingeklebten Stiche — sie beträgt nur zehn — nicht so gross ist, so ist ihre Kenntnissnahme doch nicht minder interessant, da die Blätter, durchgehends um einige Decennien älter, noch dem 15. Jahrhundert angehören. Auch diese Blätter sind bis auf eines Bartsch und Passavant nicht bekannt geworden. Sie sind alle in alter Zeit colorirt, wie es bei Stichen, die zur

Digitized by Google

Verzierung von Gebetbüchern verwandt wurden, durchgängig üblich war. Der Charakter der Stiche ist noch vollkommen der Typus und die Technik des 15. Jahrhunderts, die Taillen sind durchgehends fein und zart, Kreuzschraffirungen wenig angewandt.

Ueber die Verfertiger ist aus den Blättern selbst unmittelbar Nichts zu bestimmen, da sie sämmtlich unbezeichnet sind; man erkennt zwei oder drei verschiedene Hände in ihnen und eine derselben scheint, soweit sich nach Analogie schliessen lässt, der Schule des Meisters vom Jahre 1464 anzugehören.

Leider hindert uns die leidige Uebermalung genau die Maasse zu bestimmen. Wir haben sie nach den Stichen genommen, da die Einfassungslinien nicht erkennbar sind.

1. Der Weltheiland.

H. 3″ 3‴, Br. 2″ 1‴..

Der Heiland, in halber Figur und nach rechts gekehrt, auf einem Spruchband mit dreizeiliger Inschrift; er hält die Weltkugel mit dem Kreuz in der linken Hand und segnet, zwei Finger ausstreckend, mit der rechten. Das längliche Gesicht ist vom langen, auf die Schultern herabfallenden Haupthaar umfasst, der Bart ist nicht lang und den Kopf umgiebt die Glorie. Ein zweites halbkreisrundes Spruchband mit einer Zeile Inschrift umgiebt das Haupt. Dieses Band durchbricht oben eine Querleiste mit der Inschrift: EST FACIES CHRISTI .·.. Im Unterrand steht der Spruch: Speciosus forma prefalys (?) hominum.

Unbeschriebenes anonymes Blatt.

2. Christus am Oelberg.

H. 3″ 1‴, Br. 2″ 3‴.

Der Hintergrund ist felsig und trägt auf der Höhe nur einen einzigen Baum. Christus, in Gebet, kniet rechts im Mittelgrund am Fuss eines Felsens, auf welchem der Kelch steht. Links sitzen die drei schlafenden Jünger, unter ihnen Petrus zuvorn. Vorn ist ein kleiner Bach, zwei über ihm liegende Bohlen dienen als Steg, dessen einseitiges Geländer durch unbehauene dünne Baumstämme mit gleichartigem Querbalken gebildet wird, rechts ist ein Bretterzaun.

Anonym und unbeschrieben.

Digitized by Google

3. Die Geisselung Christi.

H. 3″, Br. 2″ 3‴.

Der nackte, nur mit dem Schaamtuch bekleidete, nach rechts gewendete Heiland ist in der Mitte mit den Händen an eine Säule festgebunden, auf deren rundem Sockel er steht. Drei Henker, in der enganliegenden Tracht des 15. Jahrhunderts, geisseln ihn, der zur Rechten schwingt eine Ruthe, die beiden andern zur Linken eine Geissel. Die Bodendecke ist flach, auf jeder Seite ist eine gewölbte Thür.

Anonym und unbezeichnet, augenscheinlich von anderer Hand, da die Taillen im Ganzen kräftiger sind.

4. Die Dornenkrönung.

H. 3″, Br. 2″ 3‴.

Der von vorn gesehene Heiland sitzt in der Mitte auf einem thronähnlichen Sessel und ist mit dem langen Mantel bekleidet. Zwei Henker, zu seinen Seiten stehend, drücken mittelst zwei gekreuzter Stäbe die Dornenkrone auf sein Haupt, ein dritter, der höhnisch ihm das Rohr anbietet, ist links in ganz verschränkter Haltung auf das eine Bein niedergekniet. Die Scene geschieht unter einem auf den Seiten offenen Kreuzgewölbe; in der Hinterwand ist ein viereckiges Fenster.

Anonym und unbeschrieben, sicher von der Hand des vorigen Blattes.

5. Die Kreuztragung.

H. 3″, Br. 2″ 3‴.

Jesus schreitet nach links und ist in Begriff, unter der Last des Kreuzes, dessen Stamm der hinter ihm stehende Simon unterstützt, zusammenzusinken. Ein Soldat, in voller Rüstung, schreitet links voran; ein Henker, mit einer Pike bewaffnet, schwingt einen Knittel. Vorn auf dem Erdboden liegen drei Steine und rechts oben hinter einem Hügel gewahren wir eine dreithürmige Kirche.

Das Blatt, ebenfalls anonym und unbeschrieben, ist offen bar von derselben Hand.

6. Christus wird ans Kreuz genagelt.

H. 3″, Br. 2″ 3‴.

Das Kreuz lehnt in halbaufgerichteter Stellung gegen einen Hügel; ein Soldat oder Henker, links oben, bindet die

Digitized by Google

eine Hand des Heilandes fest, ein zweiter, rechts, haut einen Nagel durch die andere Hand, ein dritter, links unten, bohrt ein Loch in den Stamm, ein vierter, auf einem Stein sitzend, hämmert einen Nagel auf einem Ambos. Das Terrain steigt hinten an, auf seiner Höhe wird oben rechts ein Bäumchen, links ein Stück eines Hauses wahrgenommen.

Anonym und unbezeichnet. Die feine Schraffirung deutet auf den Verfertiger von Nr. 2.

7. Christus am Kreuz.

H. 3″ 4‴, Br. 2″ 4‴.

Der Heiland, eine lange dürre Gestalt, hängt in der Mitte. Maria, niederwärts blickend, steht zur Linken, Johannes, der aufwärts blickt, zur Rechten. Beide falten die Hände.

Das Blatt scheint dasselbe zu sein, welches Bartsch unter den anonymen Meistern des 15. Jahrhunderts p. 6. Nr. 11 beschreibt. Passavant fügt die Notiz hinzu, dass die Manier auf die Schule des Meisters vom Jahre 1466 hinweise.

8. Die sieben Bitten der Maria.

H. 3″ 8‴, Br. 2″ 6‴.

Sieben kleine Medaillons mit den bezüglichen Darstellungen aus dem Leben der Maria sind in einem grösseren Kreis vereinigt, der auf einem unten angedeuteten niedrigen Fuss ruht. Auf den Seiten unten und oben sind mit dem Kreis vier kleine Rundungen mit den Evangelistenzeichen verbunden und oben in der Mitte steht die Jungfrau mit dem Kind auf dem linken Arm in einer Nische.

Anonym und unbeschrieben.

9. Die Gefangennehmung Christi.

H. 3″, Br. 2″ 3‴.

Christus steht in der Mitte und Judas hält ihn umarmt, um ihn zu küssen. Ein Soldat, rechts hinter Judas, scheint Christum am Gewand zu ziehen, ein zweiter links hinter Petrus streckt die Hand in die Höhe. Petrus steckt das Schwert in die Scheide, Malchus sitzt vor ihm auf dem Boden. Hinten ist die Andeutung eines geflochtenen Zaunes, ein Baum steht rechts hinter demselben, ein zweiter links etwas höher.

Anonym und unbeschrieben.

Digitized by Google

10. Der Planetenkreis mit dem heil. Crucifix.

H. 3″ 3‴, Br. 2″ 6‴.

Der Kreis besteht aus zwölf oder dreizehn Ringen, in welchen zur Linken die Namen der Planeten stehen. Die Evangelistensymbole sind ausserhalb des Kreises und oben in demselben hängt der Heiland am Kreuz, dessen Fuss im Centrum ruht. Unten sind zwei Ovale, das zur Linken enthält die Messe von Bolsena, das zur Rechten Maria mit dem Kinde und Anna, auf dem Halbmonde stehend, dazwischen erblicken wir unter einem Bogen die Verkündigung Mariä.

Anonym und unbeschrieben.

Die graphischen Künste auf der Pariser Weltausstellung von 1867.

Die österreichische Regierung hatte von allen europäischen Staaten, ausser Frankreich und England selbstverständlich, der vorjährigen Pariser Weltausstellung die grösste Aufmerksamkeit zugewendet und, wie der Erfolg der österreichischen Abtheilung gezeigt hat, zum Vortheile des Landes. Jetzt liegt nun auch in dem umfänglichen officiellen Ausstellungsbericht das Resultat der vielseitigen Studien vor, welche Fachmänner aller Gebiete auf Kosten der kaiserl. königl. Regierung (und zwar unter Verwendung grosser Summen) auf der Ausstellung selbst gemacht haben, um dieselben zum Besten der einheimischen Kunst und Industrie zu verwerthen. Nicht weniger als 103 officielle Berichterstatter haben sich unter Redaction des Prof. Dr. F. X. Neumann und von sieben verschiedenen Referenten zu der grossen Arbeit vereinigt, von welcher uns die 5. Lieferung: „Die Kunstwerke und die Histoire du Travail", Classe 1—5 umfassend, in äusserst eleganter und geschmackvoller typographischer Ausstattung vorliegt. Sechs Abhandlungen von verschiedenen Verfassern bilden den Inhalt: I. Die Vertretung der Kunst auf der Pariser Ausstellung. Statistische Uebersicht von Prof. R. Eitelberger von Edelberg, Referent der Gruppe des Berichtes über Kunstwerke. II. Malerei, zeichnende Künste und Sculptur, von Prof. Ed. Engerth (Maler). III. Architektur, von Prof.

Digitized by Google

Friedr. Schmidt (Oberbaurath). IV. Kupferstich und Lithographie, von Dr. Emrich Henszlmann. V. Die künstlerische Seite der auf der Ausstellung vertretenen Industrie-Producte, von Jacob Falke. VI. Histoire du Travail, von Prof. Eitelberger.

Wir nehmen für diese Blätter nähere Kenntniss von dem vorzüglichen Bericht des Dr. Henszlmann und bedauern, ihn nicht seinem ganzen Inhalt nach in unsere Spalten übertragen zu können. Beiläufig möchten wir vorausschicken, dass er uns der einzige unter den Berichten über Kunst zu sein scheint, welcher den Erfordernissen einer officiellen „Rechenschaft" über das im Auftrag des Staates Gesehene und Beobachtete entspricht. Die Berichte über Leistungen der Kunst auf Ausstellungen sind überhaupt von zweifelhaftem Werth, wenn sie nicht ein scharf begrenztes Bild von dem Inhalt der betreffenden Abtheilung geben, und in dieser Beziehung lassen die Arbeiten der übrigen Berichterstatter sämmtlich zu wünschen übrig, am meisten die von Engerth, dessen wohlgemeinte allgemeine Bemerkungen über moderne Kunstleistungen in einem officiellen Bericht wirklich ganz zwecklos sind.

Dr. Henszlmann beginnt seine eingehende Studie (sie umfasst 27 Seiten) mit einer allgemeinen Betrachtung über das Ueberhandnehmen der Photographie:

„Man hört in unserer Zeit vielfach Klage darüber führen, dass die Werke des Grabstichels und der Radirnadel, von Künstlern und dem Publikum mehr und mehr vernachlässigt, der Photographie weichen, und dass der todte chemische Process die individuelle Auffassung, die lebendige Darstellung, überflügelt.

Dass diese Klage nicht unbegründet ist, wird durch die grosse Anzahl der in der Ausstellung vorkommenden Photographien bewiesen, welche auffallend mehr Raum an den Wänden und im Kataloge einnehmen, als die Erzeugnisse des Grabstichels und der Radirnadel; vollends aber ist dies der Fall im Fache der Portraits und der Ansichten von Gebäuden und Landschaften, welche durch die Photographie schneller, billiger und treuer, aber in der That nicht künstlerischer hergestellt werden; letzteres nicht, weil hier eben die zur Erzeugung eines Kunstwerkes unerlässliche Thätigkeit des Geistes abgeht, und weil das Kunstwerk keine servile Nachahmung der Natur sein darf, sondern deren Vorbilder, im Sinne des angewandten Stoffes, der gebrauchten Werkzeuge und der dem Erzeuger eigenthümlichen Auffassung umgeändert, ja, man kann sagen, umgeschaffen werden müssen. Daher

Digitized by Google

kommt es nun, dass die so sehr gerühmte Treue der Photographie häufig ein weniger ähnlich erscheinendes, schwerer zu erkennendes Bildniss hervorbringt, als ein tüchtiger Meister, der frei und selbständig arbeitet; denn die Wirkung der Kunst auf Auge und Geist hängt gerade von der nöthigen Erkenntniss des Mehr und Weniger, vom Hervorheben des Wesentlichen und Unterdrücken des Zufälligen ab, was Alles bloss der selbstthätige Geist für die Auffassung des Beschauers leisten kann.

In künstlerischer Hinsicht steht somit die Kupferstecher- und Holzschneidekunst unendlich höher als die Photographie; sie kann durch letztere nie und nimmer ersetzt werden, und es ist ein Zeichen von geringer Entwickelung des richtigen Kunstsinnes und Geschmackes, wenn ein Surrogat den Sieg über ein wahres Kunstwerk davonträgt."

Der Verf. berührt nun die den ausübenden Künstlern hierbei zuzuschreibende Schuld, welche er in der Trennung der Oelmalerei und Plastik von der Kupferstecherkunst erblickt, und in der dadurch hervorgerufenen übermässigen Virtuosität der Technik, welche das Wesentliche übersehen macht, und in ihrer fortwährenden Steigerung eigens Schwierigkeiten nur um der Ueberwindung derselben willen aufsucht. Diese Schwierigkeiten bestehen besonders in Uebergriffen eines Kunstzweiges in den andern, indem z. B. der Holzschnitt leisten will, was der Kupferstich, dieser, was die Radirnadel, die Tuschmanier und der Stahlstich, was die Lithographie mit Leichtigkeit vermag. Dies hat weiter die schädlichen Folgen, dass bei solchem Aufmerken auf die Technik der geistige Gehalt leidet, der Buchstabe gleichsam den Geist tödtet; dass ferner der Zeitaufwand zu-, die Frische bei der Arbeit abnimmt und endlich durch stetige Vertheuerung des Preises „der Kupferstich aufhört, seiner Hauptaufgabe, nämlich der Verbreitung von Kunstwerken in den weitesten Kreisen, zu entsprechen."

Die Pariser Ausstellung zeigte dies an den Werken der deutschen, französischen und englischen Schule in aufsteigender Linie, und sie bewies ferner, dass die alten Meister, welche selbst stachen, radirten oder auf Holz zeichneten, ihren Werken mehr Geist und eigenthümlichen Charakter einhauchten als die Modernen; die vereinzelten verwandten Bestrebungen der Gegenwart, wie die „Société des Aquafortistes" in Paris, werden bei allen tüchtigen Leistungen vom Publikum nicht genügend gewürdigt.

Uebrigens zeigte sich ein verhältnissmässig sehr geringer

Digitized by Google

Unterschied in den Schulen und Manieren der verschiedenen Nationen, indem ein ziemlich conformer Geschmack des tonangebenden Publikums besteht, welchem die Mehrzahl der vervielfältigenden Künstler huldigt.

Endlich äussert sich der Einfluss der Photographie in doppelter Weise: vortheilhaft durch die Hinweisung auf die natürliche Tonabstufung, wie sie Rembrandt gleichsam der Photographie vorausgesehen hat; schädlich durch die unerreichbare detaillirte Ausführung, mit welcher der Kupferstecher nun vergebens zu concurriren sucht.

In der Besprechung der einzelnen, nach Ländern gruppirten Leistungen folgt der Verf. der Ordnung des Katalogs.

Auffallend genug ist die Anzahl von 128 französischen Kupfer- und Stahlstichen, Radirungen und Holzschnitten, neben den 625 Oelgemälden. Der Verf. hebt daraus hervor: A. Blanchard (Derby-Rennen, Pariser Conferenzen, Schachspieler nach Meissonier), den maassvollen Landschaftstecher C. F. Daubigny, G. Doré als Zeichner für Holzschnitte*), L. Flameng, hervorragend durch sein Verständniss der verschiedenen Manieren, A. François (strenger Stich nach Fiesole's Krönung Mariä), den vorzüglichen Architekturstecher A. A. Guillaumot, und die gleichnamigen beiden trefflichen Holzschneider der Zeichnungen von Viollet le Duc; Henriquel-Dupont, welcher seine Platte nach P. Veronese's „Jünger in Emaus" im interessanten Stadium der Vorbereitung ausstellte, den Meister kunstgewerblicher Abbildungen J. F. Jacquemart, u. A. — Unter den Lithographien eine Original-Arbeit von A. B. Glaize (ein Schandpfahl). — Unter den Belgiern werden Meunier, Franck und Bal (fälschlich zweimal Bul gedruckt), unter den Holländern Kaiser und Steelink, doch nicht mit ungetheiltem Lob hervorgehoben. — Preussen wird nachgesagt, dass es eine strenge Auswahl unter den eingeschickten Blättern getroffen, die beinah sämmtlich Meisterwerke im modernen Sinne der Kunst seien. Hervorgehoben werden Barthelmess („die Technik überfein"), Hugo Bürkner (fälschl. Burkner genannt) als einer der mässigsten, verständigsten Pfleger des Holzschnittes. Keller's Disputa („von bewundernswürdiger Durchführung"); Ed. Mandel's Sedia („nec plus ultra der zartesten und elegantesten modernen Technik,

*) Der Verf. irrt wohl in der Angabe, Doré zeichne nicht selbst auf Holz; soviel wir wissen, arbeitet derselbe unmittelbar seine flüchtigen Tuschzeichnungen auf den Holzstock, meist weiss auf schwarzem Grund.

Digitized by Google

ohne den Charakter zu verwischen"); G. Seidel's Portrait des Consul Wagner und der Lithograph Feckert.

Die Erwähnung von Wilh. Korn's in Berlin Photolithographien veranlasst den Verf. zu einer allzukurzen Bemerkung über die verschiedenen Manieren von Lichtdrucken (Heliographien). Wir nehmen deshalb Gelegenheit, am Schluss dieses Aufsatzes eines andern Berichtes über diese wichtigen Erscheinungen der Pariser Ausstellung zu gedenken.

Von den übrigen deutschen Kupferstechern werden nur Willmann in Carlsruhe und Richter in München als Landschaftsstecher gerühmt, während Kräutle (fälschl. Kräutte) und Felsing sehr bedingtes Lob erhalten; von den sieben österreichischen Stichen erhalten die Werke E. Doby's und Carl Post's Anerkennung. Die Schweiz hat die beiden Girardet's, Eduard und Paul, aufzuweisen; Spanien, Griechenland, Schweden-Norwegen, Russland nichts von Bedeutung. Auffällig erscheint, dass die Italiener, die während der Renaissance einen so eminent feinen Sinn für die Zeichnung des Nackten bekundeten, heutzutage manchen andern Nationen in dieser Hinsicht nachstehen, wie Calamatta's Madonna della Sedia, mit der von Mandel verglichen, zeigt. Der Römer Ceroni ergeht sich mit Auszeichnung in wechselnden Manieren.

Eingehend spricht der Verf. über die graphische Kunst in England. Noch immer steht dort die Schwarzkunst in hohem Ansehen neben einer vorzüglich durch Raph. Morghen eingeführten zarten Technik des Stahl- und Kupferstiches, beide gegenüber dem durchschnittlichen Reiz englischer „Schönheiten" stets in Gefahr, kalt und verwaschen zu werden.

Die Schraffirung der feinen Stahl- und Kupferstiche ist von einer Regelmässigkeit, als wäre sie mit dem Theilungsinstrument gemacht, und unter der geläufigen Schwarz- oder Punktirmanier leidet der Ausdruck der Entschiedenheit; das grosse Format macht die Arbeit langwierig und unmässig theuer, ohne dafür besondern Vortheil zu bieten, und so scheinen die englischen Kupfer- und Stahlstiche bloss für die Reichen vorhanden, denen die Eleganz und Präcision im Handwerk, wie die Grösse des Papierbogens mit enormem weissem Rand imponirt.

Hervorgerufen ist die zeitraubende, formverwischende Kreidezeichnungsmanier durch den beliebten Thomas Landseer, der eine eigene englische Kupferstecherschule zur Nachfolge hat, wie Sam. Cousins, Stephenson, Lewis und Mottram. Neben dem hart stechenden Doo (Erweckung des Lazarus nach S. del Piombo) zeichnen sich eine Reihe Stecher von

Digitized by Google

Genrebildern Simmons, Sharpe, Holl vortheilhaft aus, die beiden letztern mit den reichen und charakteristischen modernen Lebensbildern „Strand von Ramsgate“ und „Eisenbahnzug“ nach dem talentvollen Frith.

Der englische Etching Club verharrt meist beim Skizzenhaften; auch die meisten Zeichnungen für den Holzschnitt sind flüchtig, wenn nicht Stahlstichtechnik darin nachgeahmt wird. Von den Lithographien wird nichts Rühmliches gemeldet, und im Ganzen schienen nach den Resultaten der Ausstellung die englischen Künstler ihrem grossen Rufe nicht zu entsprechen.

Wir schliessen an diesen Auszug von Henszlmann's Bericht die Hinweisung auf zwei Artikel aus den „Mittheilungen des k. k. österr. Museums für Kunst und Industrie“ (Jahrg. 1867. Nr. 26 und 27). In dem letzteren bespricht Achilles Melingo die Leistungen der Photographie in Bezug auf Kunst und Kunstindustrie, und zwar in dessen zweitem Theil die uns hier besonders interessirenden Erzeugnisse des mechanisch-photographischen Verfahrens, d. h. „Bilder, deren Negativ zwar auf photographischem Wege erzeugt wird, die aber sodann auf Metall oder Stein übertragen und mittelst Presse und Druckerfarbe vervielfältigt werden.“ Auf diesem Gebiete, sagt der Verfasser, haben Geist und Fleiss noch ein weites Feld; bis jetzt ist es nur das Streben, welches Anerkennung verdient, das Resultat selbst steht an Schönheit, an Weichheit der Töne, mitunter auch an der zu erreichenden Bildgrösse, den auf photographischem Wege erzielten Abzügen weit nach.

Den erfolgreichsten Bestrebungen begegnen wir in der schon 1824 von Niepce erfundenen Héliographie. Nach dem jetzigen Verfahren wird das lichtempfindliche Präparat unmittelbar auf Stein oder Metall aufgetragen und nach der „Belichtung“ geätzt, entweder mit vertieften Schatten für die Kupferdruck-, mit erhabenen für die Buchdruckerpresse (Heliographie und Phototypie) oder in chemischer Aetzung für den Steindruck (Photolithographie) die Druckplatte gewonnen. Hervorragendes in diesem Genre haben fast nur Franzosen geleistet; Garnier und Tessie du Motay erhielten die Preise, jedoch mit der ausdrücklichen Bemerkung, dass die Proben noch nicht einen ganz befriedigenden Grad von Vollkommenheit erreicht hätten, der Lohn vielmehr dem mühevollen und kostspieligen Streben zu gelten habe. Garnier's Heliographien fehlte noch der Reiz der Mitteltöne und sein Verfahren scheint complicirt; Baldus, Nègre, Durand brachten zumeist Reproductionen von Strich-Zeichnungen oder Holzschnitten und

Digitized by Google

Kupferstichen. Den Arbeiten von E. Baldus widmet der obenerwähnte erste Artikel der „Mittheilungen“ von J. Lippmann eine besondere lobende Besprechung, in welcher die Abdrücke nach Marc-Anton namentlich als „bis zur Täuschung gelungene“ bezeichnet werden, während freilich die nach den feiner zeichnenden und stechenden altdeutschen Meistern höchstens mittelmässigen Drucken der Originalplatte zu vergleichen waren.

Der Bericht von Melingo hebt ferner hervor das Druckverfahren der „Photorelief-Bilder“ von Woodbury, dessen Erzeugnisse einer vollkommenen Photographie gleichgestellt werden können. Das Verfahren (mittelst Gelatin-Reliefbildern auf Glimmerplatten) ist jedoch äusserst complicirt, schwierig und nur auf kleine Formate anwendbar. — Tessie du Motay und Maréchal in Metz stellen Phototypien vermittelst eines Gelatin-Reliefs auf Kupferplatten her, von welchen man unmittelbar 60—70 gute Abzüge nehmen kann. In den tiefsten Schatten gehen die Details verloren, die Uebergangslinien sind aber weich und zart.

(Das Kohlebilder-Verfahren von J. Swan und A. Braun in Dornach ist nicht unter die mechanischen Druckverfahren zu rechnen.)

Ihren Höhepunkt hat vielleicht die Photolithographie erreicht; Poitevin, Lemercier (Frankreich), Reiffenstein und Rösch, Leth (Oestreich), Simoneau und Toovey (Belgien), W. Korn, Kellner und Giesemann (Preussen), haben sämmtlich in Stich- und Tuschmanier Anerkennenswerthes geleistet, ohne freilich die in dem Wesen der Lithographie überhaupt begründeten Hindernisse überwinden zu können.

Eine Bemerkung muss Referent hieran schliessen: Keines der genannten photographischen Druckverfahren ist mehr neu, viele sind seit 10—15 Jahren in praktischer Uebung und noch nirgends hat sich Eines von ihnen zu schwunghaftem Betrieb erhoben; — dies deutet auf Schwierigkeiten, um derentwillen wir in die Hoffnung: es werde jemals das chemisch-photographische Druckverfahren durch ein haltbar-mechanisches von gleicher Vollendung ersetzt werden, nicht einstimmen können.

Digitized by Google

Dritte Fortsetzung der v. Retberg'schen Dürer-Copien.

(Vergl. Jahrgang 10, Seite 283 und Jahrg. 11, Seite 64 u. 265.)

No. 30. Imagines coeli meridionales. Holzschnitt A. Dürer's. B. N. 150. Copie nach dem Original des Münchener Kupferstich-Cabinets mit dem Wasserzeichen des Ankers, ähnlich Hausmann No. 7. R v R 1867. 25 Exemplare abgedruckt. Der Stein kommt in das Kupferstichcabinet zu München.

No. 31. Imagines coeli meridionales. B 152. Copie nach dem Original im Münchener Kupferstichcabinet, mit dem überhöhten Rosenstabe als Wasserzeichen, Hausm. No. 28. Wiederholung mit Veränderungen von. B 150. R v R 1867. Auch in 25 Exemplaren abgedruckt. Stein wie der vorige.

No. 4. Copie des Wappens Rogendorf ward noch einmal auf einen Stein fixirt, die fehlende Ecke von Dr. S. Wolf sehr gelungen ergänzt, 50 Exempl. davon abgedruckt. Der Stein kommt in's Kupferstichcabinet zu München.

Der Stein von No. 28 befindet sich in Besitz von Frau D. v. Retberg, die Nummern 17, 18, 19, 20 und 21 auf einem Stein, 23, 24 und 25 auf einem Stein, 26 und 29 im Münchener Kupferstichcabinet, von N. 27 ist der Stein verunglückt.

Druckfehler, Naumann Archiv Jahrgang 11, Seite 66 N. 11 Wappen: Pero Lasse anstatt Casso.

R. v. Retberg copirte noch 3 Inkunabeln des Münchener Kupferstichcabinets:

No. 1. Maria mit dem Kind um 1380. 18 R v R 66.

No. 2. 2 monströse Vögel (Greifen, Wappenhalter) um 1390. 18 R v R 66.

No. 3. 3 monströse in einander verschlungene Thiere mit langen Schwänzen um 1390. 18 R v R 66.

No. 2 und 3 auf einem Stein, die Steine im Münchener Kupferstichcabinet. 25 Abdrücke gemacht.

Digitized by Google

Ein noch unbekannter Monogrammist des sechszehnten Jahrhunderts.

Die öffentliche Bibliothek in Stuttgart besitzt eine sehr beschädigte, auf grobe Leinwand (von der sich das Papier theilweise ablöst) aufgezogene alte Radirung: Stuttgart im Jahr 1592.

Das Blatt ist aus sechs Theilen zusammengesetzt und misst ohne Rand in der Länge 3′ 7″, in der Breite 1′ 7″ würtemb. In der Mitte oben befindet sich in rundem Rahmen das herzogl. würtembergische Wappen, zu beiden Seiten, von Engeln gehalten, die Wappenschilde der Stadt Stuttgart (ein sich bäumendes Ross). Von dem mittleren, mit reichen Renaissanceverzierungen umgebenen Wappen gehen vielfach verschlungene flatternde Bänder aus, mit der Schrift:

„Warhaffte Conterfactur der fürſtlichen Hauptſtatt Stutgarten in dem hochlöblichen Fürſtenthumb Würtemberg &c. 1592.“

Oben zu beiden Seiten befinden sich in reichen Renaissancerahmen folgende Verse. Rechts:

Stuttgart im Württemberger Landt
Die Hauptſtatt iſt gar wol bekant
Ligt alſo in eim ſchönen Thal
Mit Weinbergen ziert überal.
Gen mittem tag hat diſz geſtalt
Die Gott inn ſeiner Gnad erhalt.

Links:

Hunc habet aspectum Stutgartsicernis ab Austro:
Württembergiaci regia pulchra Ducis
Urbs est insinuosa splendida consita valle:
Undique vinetis cincta racemiferis
Haec quoniam caput est totius & Aula Ducatus
Huius coelestis tu vigil esto pater.

Unten links, ebenfalls in reicher Umrahmung, ist die Bezeichnung der einzelnen Gebäude zu lesen, darunter steht:

„Mit Rō. Kay. Mt. Freyheit uff 6 Jahr lang.“

und das Monogramm

Rechts in der Ecke sind die Namen der „Wingarthalden ſo hierin geſehen werden“ verzeichnet.

Digitized by Google

Die Stadt ist von der Südseite aufgenommen, und ist für die damalige Zeit mit Geschick getreu nach der Natur gezeichnet. In den Merianschen Ansichten des 17. Jahrhunderts, wenn sie auch in der Technik vollendeter sind, sind doch die einzelnen Gebäude viel willkürlicher gezeichnet als es auf unserer Radirung der Fall ist.

Das Blatt wurde ohne Zweifel auf Veranlassung des Herzogs Ludwig, der in dem darauf folgenden Jahr 1593 den berühmten Bau des Lusthauses vollendete, ausgeführt. Fragen wir nach dem muthmasslichen Künstler, so liegt der Gedanke nahe, dass die Radirung von einem bei dem Bau des Lusthauses thätigen Maler gefertigt wurde; als solche werden genannt: Hans Dorn, Jakob Ziberlin, Hans Steiner, Hofmaler; dieselben malten im grossen Saal des Lusthauses Landschaften, Jagden u. s. w.; ferner 1590 Hans Karg aus Augsburg, Andreas Herreneisen aus Nürnberg, Peter Riedlinger aus Esslingen, Sebastian Ramminger und Gabriel Dachs aus Stuttgart; Joh. Benjamin Braun aus Ulm malte den Herzog und seine Gemahlin. Ph. Greter 1612 Hofmaler, und Wendel Dietterlin aus Strassburg († 1599) malten die Decke des grossen Saales, das jüngste Gericht und die Erschaffung der Welt darstellend, für 1650 fl. Es ist derselbe, welcher das neuerdings wieder reproducirte Buch über die Säulenordnungen herausgab. Von allen diesen Künstlern passt für unser Monogramm nur einer, nämlich Sebastian Ramminger aus Stuttgart, von seinen sonstigen Werken ist mir nichts bekannt, ebensowenig ist obiges Monogramm in irgend einem Monogrammenlexikon zu finden, doch ist nicht wohl anzunehmen, dass der fragliche Künstler nur dies eine Blatt radirt hat, und ich mache daher Sammler auf dieses Monogramm aufmerksam.

Ein zweites wohlerhaltenes Exemplar der Radirung befindet sich im Besitz des Hrn. Architekt Carl Beisbarth hier, bei demselben fehlt aber der obere Theil mit dem Wappen und den Schriftbändern, dies wurde wahrscheinlich von einem früheren Besitzer abgeschnitten. Durch Benutzung dieses Exemplars war es mir möglich, von der Radirung eine genaue Bause anzufertigen, die fehlenden Theile nach dem andern Exemplar zu ergänzen und so das ganze in der ursprünglichen Vollständigkeit durch autographischen Ueberdruck zu vervielfältigen. Exemplare dieser Reproduktion sind durch mich à 1 fl. 12 kr. zu beziehen.

Max Bach, Maler in Stuttgart.

Digitized by Google

Deutscher Künstler-Nekrolog 1867. 1868.

(Fortsetzung.)

Von **Dr. A. Andresen.**

XXVII.

Johann Stephan Kellner.

Glasmaler zu Nürnberg, geb. zu Bruckberg den 25. Octbr. 1812, gest. zu Nürnberg den 26. Juli 1867.

Nürnberg darf sich rühmen, die fast ganz verlorene Kunst des Glasmalens wieder entdeckt und zu neuen Ehren gebracht zu haben. Die Künstler Sigm. Frank (geb. 1769), Joh. Sauterleuthe (1796—1843) brachen Bahn und ihnen folgten muthigen Schrittes und mit grossem Erfolge die drei Kellner. Skizziren wir in Kürze das Leben aller drei! denn die drei Leben sind fast ein einziges in den Zielen und Erfolgen ihrer Thätigkeit.

Der Vater Johann Jacob Kellner, Sohn eines Kupferstechers, wurde 1788 zu Nürnberg geboren; anfangs in der Klinger'schen Kunsthandlung beschäftigt und von Gabler im Zeichnen unterrichtet, ging er von da in die Porzellanmanufactur zu Bruckberg, aus welcher er 1821 als fertiger Porzellanmaler nach Nürnberg zurückkehrte. Schon während seines Aufenthalts in Bruckberg wurden ihm drei Söhne geboren: Johann Georg 1811, Johann Stephan, unser verstorbener Künstler, und Johann Gustav Herrmann 1814 den 4. April. Die Söhne erlernten die gleiche Kunst, das Porzellanmalen, und besuchten zu ihrer weiteren Ausbildung die Kunstakademie unter Reindel's Leitung, sowie die eben neu durch Heideloff in's Leben gerufene polytechnische Schule.

Um 1828 machte der Vater Kellner seine ersten Versuche in der zu neuen Ehren gebrachten Kunst der Glasmalerei; sie gelangen auf's Beste und bald waren Sauterleuthe

Digitized by Google

und Kellner, nachdem Frank nach München berufen worden, die einzigen Glasmaler in Nürnberg. Auch die Söhne ergriffen jetzt mit vereinten Kräften dieses dankbare Kunstfach und hatten sich bald bedeutender Aufträge zu erfreuen. Prof. Heideloff, der kunstsinnige Kaufmann Hertel unterstützten die jungen Männer mit grossem Eifer. Ihre Werke zieren nicht bloss die Kirchen ihrer Vaterstadt, ihres Heimatlandes, sie sind auch in weite Fernen gewandert, nach Russland, England, nach fast allen Ländern Europa's. Bemüht, den echten architektonischen Kirchenstyl in ihren Zeichnungen und Cartons festzuhalten, wussten sie zugleich eine bezaubernde Farbenpracht ihren Werken mitzutheilen. — Von Johann Stephan's Arbeiten nennen wir als die vorzüglichsten die Fenster in der Ritterkapelle zu Hassfurth, in der katholischen Kirche zu Coburg, das Constantinfenster in Lüttich, drei Fenster in der Clarakirche zu Nürnberg, die Fenster in der Kirche zu Immenstedt, eine Copie des berühmten Volkamer'schen Fensters in St. Lorenz zu Nürnberg für Fabrikant Zeltner in Nürnberg etc.

XXVIII.

Martin Christoph Heinrich König.*)

Historien- und Portraitmaler, königl. Professor, Veteran der Breslauer Künstlerschaft, geb. zu Braunschweig den 11. Novbr. 1777, gest. zu Breslau den 26. Octbr. 1867 im hohen Alter von fast 90 Jahren.

Des Verstorbenen Vater, von Profession Seiler, wurde in Folge von Verdiensten, die er sich im siebenjährigen Kriege erworben, als Festungswall-Aufseher angestellt. Von seinen drei Kindern, zwei Knaben und einem Mädchen, zeigte das mittlere, unser Kunstveteran, viele Anlage zur Malerei, weshalb ihn der Vater in die renommirte Stobwasser'sche Lackirfabrik, die viele Künstler beschäftigte, in die Lehre gab. Noch ist ein Bildniss des Vaters vorhanden, welches der junge König im Alter von 14 Jahren gemalt hat. Er zeichnete sich bald vor den andern Lehrlingen aus und nach zwei Jahren wurde er seiner guten Leistungen wegen vom Fabrikherrn zum Vormaler ernannt.

Als Stobwasser eine Filiale seiner Fabrik in Breslau errichtete, war König eine der Hauptpersonen, welche dieselbe in Gang brachten. Seine Reise über Dresden, die Besichtigung

*) Vergl. die Schlesische Zeitung vom 24. Novbr. 1867.

Digitized by Google

der Gallerie dieser Stadt entflammte den damals erst 19jährigen Jüngling noch mehr für die Kunst.

Im Alter von 23 Jahren verehelichte er sich mit Helene Hummel, der Tochter eines Schwarzwalder Wanduhrmachers. Durch den Krieg von 1806 ging leider die Breslauer Lackirfabrik ein und König sah sich seiner Unterhaltsmittel beraubt. Nach vielen Drangsalen, der Noth durch unbesiegbaren Fleiss und Eifer Widerstand bietend, schwang er sich zum Portraitmaler auf. Als Zeichnenlehrer fand er in hohen Familien Eingang und gewann sich das Vertrauen, so dass er auf sein Gesuch bei Aufhebung der Klöster beauftragt ward, die darin sich vorfindenden guten Gemälde zu sammeln und zu restauriren und daraus in den obern Gemächern des Sandstiftes eine Gallerie zu bilden, dieselbe, welche jetzt einen höchst schätzenswerthen Bestandtheil der Provinzial-Gallerie im Ständhause ausmacht. Als Anerkennung für diese vollführte Aufgabe erhielt er eine Amtswohnung, um späterhin, als im Jahre 1825 das Antiken-Museum erbaut und eingerichtet war, alle Donnerstage Nachmittags den Besuchern Gallerie und Museum als kundiger Führer zu öffnen. Bald sammelte sich ein Kreis von Schülern um ihn, ohne äusseres Gepränge bildete sich eine kleine Kunstakademie. Das Antiken-Museum bot ihm die vortrefflichsten Lehrmittel für die talentvollen Jünger dar, die sich ihm zuwandten, und eine nicht kleine Zahl der bedeutendsten Maler Deutschlands hat kürzere oder längere Zeit seinen Unterricht genossen. Von denen, die ihm ins Jenseit vorangegangen, sind Prof. v. Klöber, Prof. Herrmann und Heidenreich zu nennen; von den Lebenden Lessing, Mücke und Cretius und aus letzter Periode Pläschke, J. Scholz und Dressler.

König's Kunstleistungen bestanden meist in Portraits; doch befinden sich in der Provinz auch viele Altargemälde in Kirchen beider Confessionen, sowie im Guhrau'schen Kreise ein tief religiös empfundener Kreuzweg mit grossem Kunststudium ausgeführt.

Der Dahingeschiedene besass einen originellen und starken Charakter, und sein Leben diente in jeder Beziehung seiner Umgebung zum Muster. Seine leibliche Natur erwies sich ebenso stark wie einst seine geistige, die Energie seines Willens sich bewährt hatte; ersteres am Ende zu seinem und der Seinigen Gram und Leid. Zu wiederholten Malen warf ihn das andringende Alter gänzlich nieder, und ergreifend war es, aus seiner Nacht und Stille heraus ihn, den halb Blinden und fast ganz Tauben, klagen zu hören, dass er, der Künstler,

Digitized by Google

der durch das Auge zu athmen gewöhnt sei, so abgeschnitten nicht bloss vom Verkehr mit Menschen, sondern auch, mitten unter seinen Bildern, vom Verkehr mit Licht und Farbe dahinkümmern müsse. Immer aber, selbst nach schwerer Krankheit, rief seine Lebenskraft ihm wieder ein „Stehe auf und wandle!“ zu, und so sah man ihn, der Monde lang im Lehnstuhle scheinbar theilnahmlos in sich zusammengehockt, wieder in seinem Gärtchen am Weinspalier umhertappen, oder gar auf der Strasse schreiten. Zum letzten Male hatte ihn noch ein Sommeraufenthalt dieses Jahres in Oswitz verjüngt, er war wieder lustig und mittheilsam, der witzige Gesellschafter, wie einst, voll Erinnerungen von Erlebtem, voll Anekdoten und Scherze. Das war das letzte Aufflackern. Nach der Rückkehr in die Mauern der Stadt ging es mit Sturmschritten abwärts. Ruhelos, elend und schmerzerfüllt waren seine letzten Wochen. Wenige Tage vor seinem neunzigsten Geburtstage ist er entschlafen, unvermerkt, schmerzlos wie es scheint, und sanft, still hingehend nach langer Qual, am 27. October. Die liebevolle Pflege hat treu an seinem Lager ausgeharrt. Am 30. October nahm der Schooss der Erde die müde Hülle auf.

XXIX.

Joseph Schall.

Joseph Friedrich Schall, den 3. März 1785 zu Glatz in der Provinz Schlesien geboren, widmete sich, bedrängt von Widerwärtigkeiten im elterlichen Hause und von den wechselvollsten Jugendschicksalen hin- und hergeworfen, wider den Willen seines Vaters der Kunst. Von seiner Begabung für die Miniatur-Malerei geben einige Arbeiten aus dem zweiten und dritten Jahrzehent seines Lebens (meist Medaillonportraits) rühmendes Zeugniss.

Unterbrochen wurde diese künstlerische Thätigkeit durch den am 18. Mai 1803 erfolgenden Eintritt in das damalige zweite Feld-Artillerie-Regiment in Breslau und noch mehr durch die kriegerischen Ereignisse der Jahre 1806 und 1807, während deren er die Belagerungen von Glogau und Schweidnitz mitmachte, und bei der Capitulation letzterer Festung nur durch ein Wunder der Gefahr, kriegsrechtlich erschossen zu werden, entging, als ihn französischer Despotismus für eine patriotische That bedrohte.

Am 10. December 1807 auf sein Ansuchen aus dem Militärdienst entlassen, erhielt er 1808 eine Anstellung am

Digitized by Google

königl. Friedrichs-Gymnasium in Breslau, woselbst er bis Michaelis 1817 als Lehrer in verschiedenen Fächern thätig war. Vom Herbst 1810 bis 1840 ertheilte er an der ehemaligen Kriegs- (später Divisions-) Schule zu Breslau Unterricht im Planzeichnen und bis 1827 auch im militärischen Aufnehmen. Am 9. September 1811 wurde er als zweiter Zeichnenlehrer am königl. kathol. Gymnasium zu Breslau angestellt, woselbst er demnächst von 1834 bis 1855 mit unermüdlicher Hingebung und gewissenhaftester Pflichttreue, wie solche in seinem Charakter fest begründet lagen, den Zeichnen-Unterricht als alleiniger Lehrer für diese Branche in sämmtlichen Klassen ertheilte, nachdem er eine gründliche Reform der Methode bewirkt. Ausserdem unterrichtete er noch ebenfalls im Zeichnen von 1816 bis 1859 an dem churfürstlichen Orphanotrophium und von 1833 bis 1834 an dem evangelischen Schullehrer-Seminar zu Breslau.

Ausser dieser vielfachen amtlichen Verwendung und der im Jahre 1838 erfolgten Ernennung zum königl. Professor spricht die dankbare Erinnerung Tausender von Schülern für die Vortrefflichkeit seiner Methode und die ausserordentlichen Resultate, die er durch dieselbe erzielte. In einem bei Trewendt in Breslau bereits in zweiter Auflage erschienenen „Leitfaden für den Elementarunterricht im Zeichnen“ hat er diese Methode auch für die Nachkommen nutzbringend niedergelegt, nachdem er der eigenen amtlichen Thätigkeit entsagt.

Dass bei diesem enormen Fleiss, der sich auch noch auf den Stich eigener Vorlegeblätter und vielfache sonstige Arbeiten zum Zweck des Unterrichts erstreckte, keine Zeit mehr für eigentliches künstlerisches Schaffen übrig blieb, wird um so mehr einleuchten, wenn man erfährt, dass er ausserdem im Sommer mit Reinigen und Restauriren von Kupferstichen (worüber er seine Erfahrungen in einem kleinen Werkchen, welches Rudolph Weigel in Leipzig veröffentlichte), und in den Herbstferien mit landschaftlichen Aufnahmen (zumeist in seiner Heimath, dem Glatzer Ländchen) beschäftigt war, von welch' letzteren ungefähr 130 Blatt, grösstentheils mit der Feder in Umriss gezeichnet, vorhanden sind.

Durch grosse Sparsamkeit und eine ausserordentlich einfach geregelte Lebensweise gelang es ihm dagegen, seine grosse Liebe und innige Verehrung für die Kunst, wenigstens durch Anlegung einer Kupferstichsammlung von mehr als 800 Nummern darzuthun, die, was den ästhetischen Werth anbetrifft, gewiss höchst selten und kostbar ist, und wobei er durch seine reichen Erfahrungen und gründlichen Kenntnisse

Digitized by Google

auf diesem Gebiete wesentlich unterstützt wurde. Es gewährte ihm jederzeit, zumal in der Musse seines höheren Alters, die grösste Freude, man kann sagen: die grösste Herzenserquickung, die herrlichen Stiche unter belehrenden historischen und artistischen Erläuterungen den staunenden Beschauern zeigen zu können.*) Das zweite vorgedachte Werkchen weist in seiner dritten Abtheilung 600 der vorzüglichsten Blätter dieser Sammlung nach.

Zu seinem schmerzlichsten Bedauern war ihm in den letzten drei Lebensjahren ein unthätiges Hinwelken auf fast ununterbrochenem Krankenlager beschieden, bis ihn der Tod am 19. October 1867 erlöste.

Verheirathet war Joseph Schall seit dem 13. August 1810 mit Charlotte Klehmet aus Karlsruhe in Schlesien, geb. 1782, gest. 1854.

Von drei Söhnen und zwei Töchtern kam nur der älteste Sohn, Raphael, geb. 1814, gest. 1859, dem sehnsüchtigen Wunsche des Vaters nach, indem er sich der Malerkunst widmete und vorzugsweise schlesische Kirchen mit seinen Schöpfungen schmückte.

Breslau, 18. December 1867.

Leonhard Schall,
Major a. D.

XXX.

Franz Dobiaschofsky,*)

Historien- und Genremaler, Lithograph und Kupferätzer,

wurde zu Wien im Jahre 1818 geboren. Mit einem entschiedenen Talent für die bildende Kunst begabt, studirte er an der Akademie daselbst unter Führich's und Kupelwieser's Leitung. Der Richtung dieser beiden Koryphäen in der historisch-religiösen Kunst, welche die Profangeschichte gänzlich aus dem Gebiete der malerischen Darstellung ausgeschlossen haben wollten, in der Folge nicht mehr strenge huldigend, bemühte er sich, eine mehr naturalistische Bahn einzuschlagen, welche sich vorzüglich in seinen Genrebildern und Portraits, deren er ebenfalls viele malte, kund giebt; ein schönes Ringen nach Wahrheit und Leben, eine edle Auffassung und eine meist treffliche Zeichnung charakterisiren seine Bilder

*) Mittheilung des Herrn C. Wiesböck in Wien.

Digitized by Google

auf das Vortheilhafteste, doch blieben seine Leistungen meist unter dem Einflusse der Kunstrichtung, welcher er sich in seinen frühern Jahren hingegeben. Im Kampfe zwischen Stylistik und Naturalismus fand Dobiaschofsky nicht die Kraft, sich entschieden einer Richtung zuzuwenden, dazu war seine Geistesart zu weich. Er wollte beiden gerecht werden und genügte am Ende keiner. Zu dem fehlte der Wiener Malerschule seit lange ein Genius, an welchen sich jugendliche Talente hätten anschliessen und heranbilden können. In der Zeit, als Dobiaschofsky sich in der Mitte seines Kunststrebens befand, war es allerdings nicht so traurig bestellt, als jetzt, wo Rahl und Kupelwieser todt sind und Führich beinahe unthätig ist. Aber doch waren die Umstände für Dobiaschofsky nicht günstig genug. Er kam viel zu spät nach Rom, um dort seine Kunstanschauungen zu klären, und als er nach seiner Rückkehr aus Italien im Jahre 1849 die nur provisorische Stellung eines Professors an der Akademie der bildenden Künste in Wien erhielt, war seine Zeit eine viel zu kurze, um entschiedener wirken und schaffen zu können; nur selten wurden dem Künstler grössere Aufträge zu Theil, unter dieselben gehören zwei Fresken für die Lerchenfelder Kirche: die Verklärung Christi, und die schlummernden Jünger am Oelberge von Christus geweckt.

Unter seine früheren Leistungen gehören ein heiliger Johannes, im Jahre 1843 ausgestellt, eine heilige Barbara, Joseph seinen Traum erzählend, der heilige Bonifacius den Deutschen predigend, der heil. Ferdinand, ein heiliger Joseph mit dem Kinde, beide Altarblätter, im Auftrage des seligen Erzherzog von Este gemalt. Die kaiserl. königl. Belvedère-Gallerie besitzt von Dobiaschofsky zwei Bilder, nämlich: Ernst der Eiserne rettet die auf der Jagd von einem Bären verfolgte Cimburgis, und: Faust und Gretchen des 19. Jahrhunderts. An dieses Bild knüpft sich eine charakteristische Anecdote. Der moderne Faust sollte nämlich ein Student aus dem Jahre 1848 mit Calabreser und schwarzrothgoldner Schärpe sein. Die Entstehung des Bildes fällt in die Zeit der ärgsten Reaction. Die Polizei verbot dem Kunstverein, das Bild auszustellen, und Dobiaschofsky musste an die Stelle des Calabresers einen grauen Filzhut setzen und die Schärpe sowie das deutsche Schwert streichen. Ferner malte er unter Anderem: Kaiser Otto der Grosse wird auf der Eberjagd vom ersten Babenberger Leopold dem Erlauchten errettet, Herzog Albrecht III. empfängt bei seiner Rückkehr nach Wien als Sieger über die heidnischen Preussen aus den Händen seiner

Digitized by Google

Gemahlin seinen erstgeborenen Sohn; Cimabue entdeckt das Malertalent Giotto's, und den Traum einer Nonne. In der letzteren Zeit malte der Künstler zwei schöne Altarblätter für die Kirche zu St. Ulrich, eine Kreuzigung, und eine heilige Elisabeth, und für die neue, im gothischen Style erbaute Elisabethkirche dieselbe Heilige auf Goldgrund. Der ältere Wiener Kunstverein spendete in den Jahren 1857 und 1858 seinen Mitgliedern als Prämienblätter zwei Kupferstiche nach Dobiaschofsky. Diese beiden Blätter sind von Leopold Beyer gestochen und stellen eine römische Hirten- und Räuberfamilie vor. Die Besichtigung dieser interessanten Gegenstände zeigt deutlich, wie sich der Künstler in der zweiten Hälfte seines künstlerischen Schaffens gänzlich von der streng religiösen Richtung seiner Lehrer lossagt.

In die erstere Zeit gehört noch ein Bild: Die Hirten von Bethlehem auf dem Wege zur Krippe, um das Jesuskind anzubeten, welches der Künstler selbst durch eine Tondruck-Lithographie vervielfältigte. Ausser diesem besitzen wir noch zwei radirte Blätter aus jener Zeit von ihm, nämlich: David vor Saul die Harfe spielend, und die Weihnachtsfeier, beide in Quart.

Vor wenigen Jahren wurde Dobiaschofsky Mitglied des akademischen Rathes; seit längerer Zeit kränkelnd und von einem unheilbaren Augenleiden gequält, welches ihn oft lange im Arbeiten hinderte, starb derselbe am 9. December 1867.

Als Künstler wie als Mensch liebenswürdig und bescheiden, jedes Verdienst gerne anerkennend, wird derselbe seinen vielen Verehrern und Kunstgenossen unvergesslich bleiben.

Ruhe seiner Asche!

XXXI.

Ludwig Foltz.

Bildhauer und Architekt, Professor an der polytechnischen Schule in München, geb. den 23. März 1809, gest. am 10. Novbr. 1867.

Foltz, geboren zu Bingen am Rhein, der dritte von acht Brüdern, genoss den ersten Unterricht in der Realschule seiner Vaterstadt und entschloss sich nach Vollendung seiner Vorbildung, Architekt zu werden. Sechzehn Jahre alt zog er nach Strassburg in die Bauhütte des Baumeisters Arnold, wo er Verwendung bei der Restauration des Münsters und bei der Errichtung eines neuen Schulhauses fand. Zwei Jahre verweilte er in Strassburg. In die Heimat zurückgekehrt,

Digitized by Google

gewann er die Zuneigung des Bauraths J. C. v. Lassaulx, der ihm den Ausbau des Schlosses Rheineck, Besitzung des Professors Bethmann-Hollweg, übertrug. Aber während der Arbeit gewann er die Ueberzeugung, dass der Architekt nicht durch die Theorie allein zu praktischer und lebenskräftiger Ausübung seiner Kunst gelange; er bat um zeitweilige Einstellung des Baues und nahm auf ein Jahr Urlaub, um bei dem Bildhauer Scholl in Mainz das Steinmetzhandwerk zu erlernen. Der Urlaub ward ihm gerne gewährt. Nach Ablauf desselben kehrte er auf Schloss Rheineck zurück und bewies durch die That, wie nützlich und wohlthätig sein Aufenthalt in Mainz gewesen.

Foltz schwankte jetzt eine Zeitlang in der Wahl zwischen Architektur und Plastik. Zuletzt entschied er sich für die letztere und begab sich 1830 nach München, um sich an der Akademie für sein neues Fach gründlich auszubilden. Nach zwei Jahren trat er in Schwanthaler's Werkstatt ein, dem er bald ein Lieblingsschüler und treuer Geselle ward. In diese Zeit fallen verschiedene Pokale und Krüge mit reichem bildnerischem Schmuck, zwölf überlebensgrosse Figuren aus Kalkstein, verschiedene Marmorarbeiten und seine Theilnahme an der Ausführung der kolossalen Statuen Schwanthaler's für den Thronsaal im Schloss zu München.

Nach etwa fünfjähriger Wirksamkeit in Schwanthaler's Atelier zog er die Aufmerksamkeit des Ministers v. Armansperg auf sich und dieser übertrug dem praktischen Bildhauer, Steinmetz und Architekt den Ausbau seines Schlosses Egg bei Deggendorf an der Donau. Foltz löste seine Aufgabe vollkommen und erntete den Dank und die volle Zufriedenheit des Besitzers. Er nahm nun seinen Wohnsitz in Regensburg und wurde nach kurzer Zeit als Lehrer an der dortigen Gewerbeschule angestellt. Der Besuch des Königs Max auf dem Schlosse Egg sollte für Foltz gute Früchte tragen. Der Bau gefiel dem König in hohem Grade und brachte seinen Entschluss zur Reife, den rührigen Werkmeister mit dem Bau einer Villa auf der Ostenbastei in Regensburg zu betrauen. Auch dieser Bau fiel glücklich aus und Foltz ward nun in die Nähe des Königs nach München berufen und 1852 zum Lehrer und Professor an der polytechnischen Schule ernannt. Eine Reise durch Italien bereicherte seinen Geist mit neuen Anschauungen. Nicht blos der König, auch der Adel des Landes nahm von nun an seine Kräfte vielfach in Anspruch. Zunächst hatte er im Auftrage des Königs das alte, ganz verfallene Residenztheater herzustellen, welche Arbeit zwei Jahre

Digitized by Google

währte. Die Verleihung des Verdienstordens vom heil. Michael durfte er als Beweis vollkommener Zufriedenheit des Königs mit seinen Leistungen betrachten. — In Oberfranken baute er für Baron von Künsperg ein Schloss, in Steppberg die Grabkapelle der Kurfürstin Leopoldine; er renovirte die Kirche in Kornwickel und die Neupfarrkirche in Regensburg, besorgte den Ausbau und die innere Einrichtung der Schlösser Taxis, Brannenburg, Irlbach, Preisingmoos und Donzdorf. Daneben verlor er auch die Bildhauerei nicht aus den Augen und suchte die Gegenstände des Luxus und täglichen Gebrauchs, die er so viel bei seinen Bauten anzubringen hatte, in künstlerische Formen zu giessen. Er fertigte eine Anzahl Metallsärge für Regensburg und für die herzogl. Gruft in Schwerin, schuf ein reiches Monument mit vielen Figuren für Baron Closen, die lebensgrosse Statue eines Gebirgsjägers, aus Sandstein, bei Berchtesgaden aufgestellt, kleine Statuetten, Elfenbeinschnitzereien, Gefässe aller Art, viele Oefen mit reichem bildnerischen Schmuck, Meubles und Gegenstände aller Art, wie sie der Luxus und tägliche Gebrauch erfordern. Daneben wirkte er als Lehrer an der polytechnischen Schule mit reichem Erfolge und gab für seine Schüler Zeichnungsvorlagen in Druck, die seine klare Einsicht in sein umfassendes Fach und seine genaue Bekanntschaft mit den Baustylen der Vergangenheit beurkunden. — Die letzten Jahre finden wir Foltz fast ausschliesslich mit der Restauration der Frauenkirche in München beschäftigt: zwölf lebensgrosse Apostel aus Sandstein, gegen dreissig von ihm mit eigener Hand modellirte Statuen von Heiligen, gegen vierzig kleinere in Holz geschnittene Figuren an den Chorabschlüssen, zwei reiche Kronleuchter von Metall, eine Monstranz, fünf Altäre, Tabernakel, Beichtstühle etc., weit über zweihundert Kunstgegenstände, welche den Dom schmücken, sind theils Werke seiner eigenen Hand, theils nach seinen Zeichnungen von tüchtigen Werkmeistern ausgeführt.

Schon längere Zeit an Verdauungsbeschwerden leidend, suchte Foltz im Sommer 1867 Hülfe in Marienbad, fand sie aber leider nicht. Kaum in den Kreis der Seinen zurückgekehrt, verschlimmerte sich sein Uebel zu ernster Erkrankung und bald nahm der Tod den thätigen Mann hinweg. Zwei Brüder, der Gallerie-Director Philipp Foltz, der Kupferstecher Fried. Foltz (in Darmstadt), vier Töchter und ein grosser Kreis von Freunden und Schülern standen trauernd an seinem Sarge.

Biedere Gradheit und strenge Rechtlichkeit, ein liebe-

Digitized by Google

voller, menschenfreundlicher Sinn, eine seltene Anspruchslosigkeit und fast bis zur Selbstverleugnung gehende Bescheidenheit waren die Grundzüge seines Charakters. Er suchte weder den Beifall der Menge, noch liess er denselben auf sich einwirken; die meisten seiner Werke sind ohne Bezeichnung und ohne seinen Namen aus seiner Arbeitszelle in die weite Welt gewandert, es genügte ihm bei manchen nur sein Steinmetzzeichen anzubringen. Es war ihm nicht um sich und seinen Ruhm, es war ihm nur um die Sache selbst, die Kunst, der er diente, zu thun.

In der Kunst war Foltz so zu sagen in fast allen Sätteln gerecht, und Wenige in Deutschland verstehen Kunst und Handwerk so innig mit einander zu verknüpfen, wie er. Er war Architekt, Steinmetz, Bildhauer in Holz, Stein und Metall; die höheren Aufgaben seiner Kunst vollzog er mit derselben Leichtigkeit, wie die niederen, die in zahllosen Formen zur Verschönerung des täglichen Gebrauches wirken. Seine reiche sprudelnde Phantasie lieh dem Scherz und Ernst gleich willig die Flügel, sein klarer, heller Kopf erkannte sofort das Richtige und die rechten Mittel, dasselbe zu erreichen. Die hellenische Schönheit lag ihm fern, denn er war eine durch und durch deutschgeartete Natur, die sich in der Gothik und deutschen Renaissance mit Vorliebe bewegte.

XXXII.

Friedrich August Bouterweck.

Begabter Historienmaler, geb. auf Friedrichshütte bei Tarnowitz in Oberschlesien im Anfang unseres Jahrhunderts, gest. in Paris den 11. November 1867.

Bouterweck begann seine künstlerische Laufbahn in Berlin; er besuchte die Akademie und war eine Reihe von Jahren hindurch (1826—1833) Schüler des Professors Kolbe, 1826 trat er bereits mit einer Anbetung der Hirten, 1828 mit einer Spinnerin und einer Nymphe, von einem Delphin gezogen, hervor. Im Jahre 1832 sah man von ihm auf der akademischen Ausstellung eine Sibylle, die durch andringende Soldaten in ihrem Nachsinnen gestört wird, und verschiedene Skizzen aus dem Leben Simson's und dem Nibelungenliede, 1832 eine Himmelfahrt des Elias, einen Herkules in der Höhle des Philoctet, und mehrere Compositionen nach Goethe, aus dem Egmont und Götz von Berlichingen. Sein Orest und die Eumeniden trug den akademischen Preis davon und Bouterweck ging 1833 als Pensionär der Akademie nach Italien. Wohl

Digitized by Google

wirkte diese Reise kräftigend und bildend auf sein reiches Talent ein; allein Bouterweck vertauschte bald Berlin mit Paris, wohin die gewaltigen Leistungen des H. Vernet und P. Delaroche ihn wie so manchen andern Landsmann zogen. Bouterweck, von diesen Leistungen überwältigt und bald von Erfolgen begünstigt, nahm seit 1836 seinen bleibenden Wohnsitz in Paris. Seine Bilder erregten Aufsehen auf den Ausstellungen, denn er strebte darnach, deutsche Geistestiefe mit der glänzenden französischen Technik zu verbinden, in Anordnung, Composition und Haltung die Regeln durchdachter Kunst zu erfüllen. Romeo's Abschied von Julia, Tobias, die Leber des Fisches opfernd, eine arabische Schildwache, ein Mädchen, das ihr Haar flechtet, gehören zu seinen ersten Pariser Arbeiten; es folgen bis zum Jahre 1842 eine Bewirthung der Engel durch Abraham, Römische Pilger, La Canzonetta (Frauen aus Ariccia), Ruggiero's Taufe durch den Einsiedler nach Ariost u. A. 1837 und 1838 trug er die grosse goldene Medaille davon und 1841 vollendete er eine seiner besten Arbeiten, die Begegnung des Isaac und der Rebecca (gestochen von Allais); 1844 erscheint er auf der Berliner Ausstellung mit Hagar in der Wüste, einem sterbenden Pilger in der römischen Campagna und einem Tarantella-Tanz in der Umgebung von Salerno. 1843 führte er für das Ministerium des Innern in Paris eine Verkündigung Mariä und 1846 eine Taufe des Kämmerers für den König von Preussen aus. Sein Karl der Grosse in Argenteuil, eine grosse Composition von einigen dreissig Figuren, entstand um 1852, und vier Jahre später malte er drei Bilder für die Kirche zu Miechowitz in seiner Heimat Oberschlesien. Sein Acis und Galathea war 1863 auf der internationalen Ausstellung zu München. Doch die meisten und besten seiner Bilder sind in Frankreich geblieben, wo er grosse Anerkennung und vielfache Beschäftigung sowohl für Kirchen als Privatpersonen fand. — Der König von Preussen hatte 1856 den begabten und strebsamen Künstler durch Verleihung des rothen Adlerordens ausgezeichnet.

XXXIII.

Carl Ferdinand Sohn.

Portrait- und Historienmaler, Professor an der Akademie zu Düsseldorf, geb. den 10. Decbr. 1805, gest. den 25. Novbr. 1867.

Sohn's Leben ist reich an glänzenden künstlerischen Erfolgen, aber arm an merkwürdigen äusseren Erlebnissen, es geht ganz in die Kunst und ihre Bedingungen auf. Er erblickte

Digitized by Google

in Berlin das Licht der Welt und begann im Jahre 1823 seine Studien an der Akademie. Nachdem er sämmtliche Klassen derselben durchgemacht hatte, trat er als Schüler in W. Schadow's Privatatelier ein. Als Schadow 1826 als Director an die Spitze der Düsseldorfer Akademie berufen wurde, folgte auch Sohn ihm dahin, wo er bald einer der Hauptträger der neuen Schule werden sollte. Gleich sein erstes Bild, Rinaldo und Armida (1827), erregte Aufsehen, es hatte seinen ganz eigenen Charakter und trug bereits alle Züge, mit welchen Sohn's Pinsel bald so glänzende Erfolge erntete: seine Vorliebe für die Schönheit und Anmuth idealer Sinnlichkeit und eine Virtuosität in der technischen Behandlung, die keiner seiner Mitschüler, J. Hübner, E. Bendemann, H. Mücke u. A., selbst nicht sein Lehrmeister Schadow in gleichem Grade besass. — Sohn machte von Düsseldorf öftere Ausflüge nach den benachbarten Niederlanden, doch übte keiner derselben eine so nachhaltige Einwirkung auf die Entfaltung seines Talents als die Reise nach Italien im Jahre 1830, die er in Schadow's und anderer Freunde Begleitung unternahm. Die Meisterwerke der italienischen Kunst, der eigenthümliche Zauber des südlichen Landes mit den Erinnerungen einer grossen Vergangenheit, von Poesie und Schönheit durchglüht, mussten von Sohn um so tiefer empfunden werden, als seine Phantasie überhaupt in der Romantik lebte. Bald nach seiner Rückkehr übernahm Sohn 1832 die Stellvertretung des Professors Kolbe an der Akademie, 1838 wurde er zum wirklichen Professor an derselben ernannt. Bis zum Jahre 1855, wo er als Lehrer seine Entlassung nahm, hat er sein Amt mit seltenen Erfolgen bekleidet. Doch trat er 1859 wieder in seine frühere Thätigkeit ein. — Der Tod überraschte ihn auf einem Ausfluge nach Köln, wohin er sich in künstlerischen Angelegenheiten begeben hatte. Nach kurzem Verweilen fühlte er sich nicht recht wohl und liess sich in das Haus seines langjährigen Freundes, des Kapellmeisters Hiller, bringen, um sich ein wenig auszuruhen, wie er sich ausdrückte. Er ahnte nicht, dass er zur ewigen Ruhe eingehen würde; von einem Hirnschlage betroffen, verlor er das Bewusstsein, und die Seinen, welche schleunigst herbeieilten, fanden ihn nicht mehr unter den Lebenden. — Sohn war Ehrenmitglied des akademischen Collegiums, Mitglied der Akademie der Künste zu Berlin und Inhaber des rothen Adlerordens.

Sohn ist der Maler der Romantik. Der Inhalt seiner meisten Bilder ist die Liebe, nicht die sinnliche und unkeusche, sondern die romantisch vergeistigte, zuweilen mit einer Hin-

Digitized by Google

neigung zum Elegischen. Er entlehnt seine Stoffe der Sage, Dichtung, dem Mythus; heilige oder biblische Darstellungen, Gegenstände aus der Geschichte, sei es als Ausdruck einer bedeutsamen Handlung oder einer starken Leidenschaft, widerstehen seinem Pinsel; nur Situationen, in welchen sich eine ruhige Empfindung, eine poetische Stimmung ausspricht, sind sein Element. Sohn unterscheidet sich mit diesem engeren Kreise seiner Kunstfähigkeit scharf von seinen Genossen und Mitstrebenden; keiner von ihnen hat in gleichem Grade die romantische Richtung jener Zeit so tief empfunden, so consequent und vollendet zur Darstellung gebracht. Er war ein echtes Kind der Zeit, die ihn schuf und die er wieder schaffen half. Deshalb verehren wir ihn als das Haupt und den Träger der Düsseldorfer Romantik, die einst durch ganz Deutschland so glänzende Triumphe feierte.

Sohn wird vorzugsweise als der Maler der Frauen gepriesen. Er ist zu diesem Rufe mehr zufällig durch seine weiblichen Bildnisse gelangt, denn in Wirklichkeit ist diese Richtung auf weibliche Schönheit im innersten Wesen seines Denkens und Fühlens begründet, eine nothwendige Folge seiner romantischen Stimmung. Schöne Mädchen und Jünglinge, reizende Weiber in aller Pracht eines üppigen Daseins, in liebeerfüllten, ruhigen oder elegischen Stimmungen, sind die Gegenstände seines Pinsels. Schöne Körperformen entzücken das Auge; aber sie sind von Adel und Anmuth beseelt, von idealem Gepräge und weit entfernt üppigem Sinnenkitzel zu fröhnen; Sohn ist nie indecent oder schlüpfrig, predigt nie unkeusche Sinnenlust, kokettirt nie mit hohlem Reiz. Sohn ist bewährt in der Darstellung des Nackten, nicht bloss in der Form, sondern ebensosehr in der Farbe und als Fleischmaler der tüchtigste seiner Zeit. Ein wesentlicher Theil der Wirkung seiner Bilder beruht eben in der Farbe. Sein Colorit ist in Einklang mit seiner Romantik nicht naturalistisch, nicht congruent mit der realen Wirklichkeit, sondern zu einem idealen Ton gestimmt, aber immer einfach, voll Schmelz, harmonisch und blühend, von ausserordentlicher Feinheit und Zartheit und doch dabei so leicht und sicher behandelt, wie nur ein Meister in seiner Kunst sie behandeln kann.

Sohn's Bilder sind zahlreich, in weiten Kreisen bekannt und durch Stich und Lithographie vielfach vervielfältigt. Wir können nur die bedeutenderen nennen: Rinaldo und Armida, lebensgross, 1828 (Kehr und Niessen lith.), im Besitz des Prinzen Friedrich von Preussen; der Raub des Hylas 1829 (E. Mandel sc., Oldermann lith.), in der Sammlung des Königs

Digitized by Google

von Preussen; Diana im Bade 1833, für den König von Preussen; die beiden Leonoren 1834, für den Kunstverein in Berlin (lithographirt von Wildt, Beck, Zöllner und Schall); eine Wiederholung von kleinerem Umfange 1836, für Graf Raczinsky in Berlin; die Lautenspielerin 1832 (lithogr. von Wildt und Beck), in der Nationalgallerie zu Berlin, früher bei Consul Wagner; das Urtheil des Paris 1836, für Domherr Graf Spiegel in Halberstadt; Romeo und Julia 1836 (Lüderitz sc.), bei Herrn Fränckel in Berlin; eine Wiederholung desselben Bildes 1837, für den Kunstverein in Halberstadt; eine dritte kleinere Wiederholung bei Herrn C. Stein in Köln; Tasso und die beiden Eleonoren 1838, in der städtischen Gallerie zu Düsseldorf; Donna Diana, nach dem Lustspiel von Moreto, 1840, im Museum zu Leipzig; die Schwestern, 1840 (C. Wildt lith.), im Besitz des Prinzen August von Preussen; Vanitas, halbe Figur, 1844, für den Düsseldorfer Kunstverein; der Lautenspieler 1848, für das Museum in Christiania; die Jahreszeiten, vier Medaillons und Supporten, für den Ballsaal des Hrn. Kaufmann Joest in Köln 1850; Diana im Bade mit ihren Nymphen 1856, andere Composition als die oben genannte; die Lorelei 1853 (Felsing sc.); Kindertraum in der Christnacht 1857, etc.

Sohn beschränkte sich in den letzten Jahren fast nur auf Portraitmalen, die Zeit der Romantik war vorüber, die neue realistisch gestimmte Zeitrichtung gab ihm keinen Impuls mehr zu künstlerischer Bearbeitung freigewählter Stoffe. Sohn hat viele Portraits gemalt, und seine Individualität erwies sich besonders günstig für das Bildniss. Man nannte ihn wohl vorzugsweise den Maler der Frauen, wenn schon seine männlichen Bildnisse durchaus nicht hinter den weiblichen zurückstehen. Feiner Sinn für weibliche Schönheit und Anmuth, für Formenreinheit und Adel der Situation, Meisterschaft in der Behandlung der Carnation nicht weniger als der Gewandung, kurz alle Vorbedingungen eines ausgezeichneten Portraitmalers waren in seiner Natur vereinigt. Seine Portraits tragen einen idealen Charakter gemäss der Auffassung eines Historienmalers, aber durchaus nicht im Sinne einer oberflächlichen conventionellen Behandlung, sondern, von Geist erfüllt, innerlich empfunden erscheinen seine Bildnisse als geistvoll aufgefasste Individualitäten, als lebendige concentrirte Charaktere, durch und durch wahr, weil von allen Zufälligkeiten und unwesentlichen Elementen befreit.

Sohn hat eine grosse Anzahl Schüler gebildet. Als Lehrer entwickelte er eine ungemeine Thätigkeit und fast alle Künstler

Digitized by Google

der Düsseldorfer Akademie, die sich für das Portrait- und Historienfach ausbildeten, waren eine Zeitlang seine Schüler. Er stand bei seinen Schülern in hohem Ansehen und seine Correctur, die er immer kurz, aber treffend gab, war vor derjenigen der andern Lehrer geschätzt. — Neben seinen beiden akademischen Klassen hatte er noch ein Privatatelier, in welchem er tüchtige Kräfte herangebildet hat, wir nennen die Frau Jerichau-Baumann in Kopenhagen, Maria Wiegmann, seinen Neffen Wilh. Sohn, L. Descoudres in Carlsruhe u. A.

In der Aetzkunst hat Sohn, soviel wir wissen, nur einen einzigen Versuch gemacht, es ist „des Mädchens Geständniss“ für „die Lieder eines Malers (Reinick) mit Randzeichnungen seiner Freunde.“

XXXIV.

Arthur Grottger.*)

Maler und Zeichner, geb. zu Lemberg um das Jahr 1836.

Grottger war mit nicht gewöhnlicher Begabung für bildliche Darstellung und reger Phantasie ausgestattet, er zeichnete bereits in seiner Jugend Alles, was sich ihm in der unerschöpflichen Natur darbot, sie war seine erste Lehrerin, seine treue Führerin auf der kurzen Laufbahn seines künstlerischen Strebens. Er war bereits ein geübter Zeichner, als er nach Wien kam, um hier an der Akademie der bildenden Künste seine Studien zu vollenden; mit einem unbezwingbaren Hang zur Freiheit und Ungebundenheit begabt, konnte er sich nicht lange mit der akademischen Lehrmethode befreunden, er trat selbstständig als Zeichner auf und lieferte Vieles für illustrirte Werke; dies war das Feld, auf welchem unser Künstler auch vollkommen zu Hause war. Für das ernstere historische Gemälde fehlte ihm jene Sammlung des Geistes, die zur Hervorbringung grösserer Kunstwerke nöthig ist, für die Oelmalerei eine gute Schule. Kohle, Feder und Bleistift hingegen handhabte er mit Meisterschaft, und zwar vorwiegend im Dienste der polnischen Sache. Mit der Beweglichkeit seiner Phantasie verband er einen feinen Takt, der ihn besonders bei politischen Zeitbildern leitete und ihn auch in gefährlichen Zeiten nie in Berührung mit den Behörden brachte. Viele seiner Compositionen wurden leider nur

*) Mittheilung des Herrn C. Wiesböck in Wien.

Digitized by Google

durch die Photographie vervielfältigt, so die schönen Zeichnungen, Episoden aus dem letzten polnischen Freiheitskampfe darstellend, mit welchen er mehr wirkte und grössere Theilnahme für sein unglückliches Volk anregte, als es durch Wort oder Schrift möglich gewesen wäre. Er arbeitete mit einer staunenswerthen Leichtigkeit und wusste sein Publikum in nicht gewöhnlichem Grade zu interessiren.

Seit längerer Zeit leidend und den Tod bereits in seiner Brust tragend, suchte er Linderung seines unheilbaren Uebels in einem milderen Klima; er ging in die Pyrenäen, wo er am 13. December 1867 zu Amélie-les-Bains seinem Leiden erlag.

XXXV.

Johann Martin Schärmer.*)

Miniaturmaler und Zeichner in Wien, geb. zu Nassreuth in Tyrol im Jahr 1785.

Schärmer hatte sich seit 1805 der Kunst gewidmet und, nach vollendeten philosophischen Studien nach Wien gekommen, war er daselbst neben Robert Theer einer der beliebtesten Maler von Miniaturportraits. Seine Tuschzeichnungen in Kisfaludy's erstem ungarischen Almanach machten seiner Zeit Aufsehen, und sind die Originale derselben noch heute im Pesther Museum aufbewahrt. Zu Andreas Hofer's Denkmal concurrirend erhielt der Künstler den ersten Preis, obwohl nur ein Theil seiner Composition, nämlich das Basrelief am Postament, zur Ausführung kam, und er es erst durch einen Process mit Director Klieber dahin brachte, dass wenigstens sein Name als Erfinder der Composition an dem Monumente zu Innsbruck angebracht wurde. Auch bei der Bewerbung für das Denkmal Kaiser Franz I. auf dem Burgplatze zu Wien mit dem ersten Preis beehrt, musste der bescheidene Zeichner dem Bildhauer Marchesi weichen. In der letzten Zeit seines Lebens wenig beschäftigt, lebte derselbe in beschränkten Verhältnissen, aus welchen ihn der Tod am 20. Januar 1868 in ein besseres Jenseits erlöste. Das Leichenbegängniss war ein stilles, nur Freunde seines Sohnes gaben dem Verstorbenen das letzte Geleite.

*) Mittheilung des Herrn C. Wiesböck in Wien.

Digitized by Google

XXXVI.

Philipp Walther.

Zeichner und Kupferstecher, geb. zu Mühlhausen in der bayerischen Oberpfalz den 20. Jan. 1798, gest. in Nürnberg den 31. Jan. 1868.

Walther zeigte schon als Knabe entschiedene Neigung zur Kunst, bei einem Maler in der Nachbarschaft auf Berg Sulzburg erhielt er Unterricht im Zeichnen und Malen, unter der Anleitung dieses Malers verzierte er das elterliche Haus mit Fresken und führte für die Leute im Ort allerlei Bilder in Oel und Fresko an Schränken und Wänden aus. Aber seine Eltern hatten ihn nicht für die Kunst bestimmt, sie schickten ihn auf das Gymnasium in Nürnberg, das damals unter der Leitung des später als Philosoph so berühmt gewordenen Hegel stand. Der junge Walther machte gute Fortschritte und galt für einen der befähigsten Schüler der Anstalt. — Die Liebe zur Kunst erwachte aber stärker als zuvor, und Hegel, der ja selbst ein grosser Verehrer des Schönen war, empfahl dringend die Ausbildung seines Talentes. So kam Walther zu Reindel in die Lehre, welcher ihm gründlichen Unterricht im Zeichnen, sowie in der Führung der Radirnadel und des Grabstichels ertheilte. Er machte rasche Fortschritte, so dass Reindel bald seine Kraft für seine eigenen Arbeiten, wie für die Zeichnung und den Stich des St. Sebaldusgrabes verwerthen konnte.

Nach Verlauf einiger Jahre fühlte Walther sich sicher genug in seiner Kunst, um selbstständig zu arbeiten; er heirathete und liess sich dauernd in Nürnberg nieder. Aufträge mannichfacher Art, zum Theil von Buchhändlern, sicherten ihm ein gutes Auskommen und eine lange Reihe von Jahren bekleidete er das Amt eines Zeichnenlehrers an der Handelsschule. Von seinen Werken sind das Bäckermädchen nach Kreul, das Portal der St. Lorenzkirche, für den Albrecht-Dürer-Verein, der Hochaltar in Blaubeuern in Gemeinschaft mit seinem Schwager F. Wagner gestochen, das Gesellenstechen im oberen Rathhausgang in weiteren Kreisen bekannt. Zahlreich sind seine Kupfer zu Büchern und illustrirten Werken: zum Bibelwerk des Bibliographischen Instituts in Hildburghausen, zu Heideloff's Ornamentik etc. Am besten gelangen ihm durchschnittlich jene Blätter, wo er nach eigener Zeichnung mit malerischer Freiheit verfahren konnte. Denn er war ein tüchtiger und fertiger Zeichner und hat eine Reihe

Digitized by Google

Compositionen in Bleistift und Wasserfarben nach der Idee und nach der Natur ausgeführt. Besonders fesselten ihn Nürnbergs alte Bauten und Häuser mit ihren malerischen Umgebungen und die Frucht dieser Studien war manche hübsche und gelungene Aquarelle; wir nennen: das Innere der St. Lorenzkirche, das Tucher'sche Fenster, den Johanniskirchhof (früher in der Sammlung Hertel), den fünfeckigen Thurm auf der Veste etc.

Walther's Sohn lebt als figürlicher Stahlstecher in Nürnberg.

XXXVII.

Johann Carl Lödel.

Zeichner, Kupferstecher und Lithograph, Sohn des Universitätskupferstechers und Formschneiders Heinrich Lödel in Göttingen, geb. daselbst den 6. Nov. 1825.

Der Vater war ein Künstler von Ruf, er hegte grosse Vorliebe für den altdeutschen Kupferstich und suchte in der Behandlung des Formschnittes, des neuen wie des alten, seines Gleichen. Wir erinnern nur an seine meisterhaften Reproductionen der Clairobscurs des H. Wechtlin. — Der Sohn machte unter der Leitung des Vaters seine ersten Uebungen in der Kunst, geregelten Unterricht empfing er dann auf der Akademie in Dresden und zuletzt wurde Steinla sein eigentlicher Lehrer in der Kupferstecherkunst. Er hatte Geschick, war fleissig und errang sich die Zufriedenheit seiner Lehrer. Er hatte das figürliche Fach gewählt, Bildnisse, Genrestücke bildeten die Erstlinge seiner Thätigkeit, doch übte er sich weniger in der Handhabung des Stichels als der Radirnadel. — Daneben zeichnete er auch Landschaften nach der Natur in Tusche und Aquarell, entwarf Compositionen zu Dichtungen, die Talent verrathen, aber den Anforderungen strenger Zeichnung nicht entsprechen. Sie sind auch nur als Versuche in einem Fache zu betrachten, für welches der Künstler keine geziemende Ausbildung erhalten hatte, da er doch Kupferstecher und nicht Maler werden wollte.

Im Jahre 1846 kam Lödel nach Leipzig. Hofrath Ruete hatte ihn für seinen neuen Wohnsitz gewonnen. Es fehlte damals in Leipzig an einer tüchtigen Kraft, welche Lust und Geschick zum Zeichnen und Stechen naturhistorischer Gegenstände hatte. Lödel erfüllte die in ihn gesetzten Erwartungen bald auf das Vollkommenste und hatte in der Folge sein reichliches Auskommen. Ruete's bekanntes Werk: „Bildliche

Digitized by Google

Darstellung der Krankheiten des menschlichen Auges", war seine erste Arbeit in diesem Fache, dem bald andere für die „Zeitschrift der wissenschaftlichen Zoologie", für das Werk „über die Novara-Expedition" etc. folgten. Für rein künstlerische Arbeiten, geschweige für Ausführung grösserer Stiche fand er in der Folge wenig Musse mehr, dennoch erfüllte er ihm gestellte Aufgaben auch hier auf das Vollkommenste; wir erinnern nur an seine Blätter in Rud. Weigel's Prachtwerk der Nachbildungen von Originalzeichnungen grosser Meister, an die Blätter im Leipziger Künstleralbum etc. Seine Geschicklichkeit in der graphischen Reproduction von Zeichnungen war überhaupt ganz aussergewöhnlich, indem er mit grösster Treue und Sorgfalt vollkommene Beherrschung des Materials verband. Lödel war ein denkender Künstler, der seine Aufgaben gründlich zu erfassen suchte und es mit keiner Sache, auch der geringfügigsten, leicht nahm.

Leider befiel den wackeren Künstler mitten im rüstigen Mannesalter bitteres Missgeschick. Ein Gehirnleiden rief plötzlich einen unheilbaren Wahnsinn hervor, dem er nach langem harten Leiden in der Irrenanstalt zu Colditz im Februar 1868 erlag.

Digitized by Google

Nachtrag zu den drei Abhandlungen über die Holbein'sche (Meier'sche) Madonna

im 12. Bande dieses Archivs S. 1. 54. 193.

Von **G. Th. Fechner.**

In der letzten der obigen Abhandlungen habe ich (S. 196) einen wahrscheinlich nöthig werdenden Nachtrag dazu in Aussicht gestellt, den ich hier gemeinsam zu allen drei Abhandlungen gebe, da sich ein solcher seitdem wirklich nöthig gemacht hat. Meist betrifft er nur Zusätze und Berichtigungen in Kleinigkeiten; ein wichtigeres Interesse aber knüpft sich an die historischen Entdeckungen Woltmann's über das Darmstädter Exemplar unseres Bildes, welche zu S. 196, und die sich mit darauf beziehenden Verhandlungen über die Aechtheit des Dresdener Exemplars, welche zu S. 242 nachgetragen sind. Die wichtigsten Berichtigungen beziehen sich auf die früher nach ungenügenden Nachbildungen von mir gemachten Angaben über die Alters- und Charakterverhältnisse der Portraits und Skizzen zu unserem Bilde und die darauf zu gründenden Schlüsse, zu S. 240.

Die Einschaltungen zu den folgenden Paginabezeichnungen geben die Pagina nach den Separatabdrücken der betreffenden Abhandlungen, wo sie von den voranstehenden des Archives abweichen, wie es bei den beiden letzten Abhandlungen der Fall ist.

Zu S. 4. Ueber Votiv-Marienbilder.

Herr St. M., auf dessen Angaben über die Votivbilder in Marienkapellen ich mich mehrfach berufen habe, hat mir später erklärt, dass er sich bei Nennung des Maria-Joseph-Stiftes zu München, als eines Ortes, wo Votiv-Marienbilder zu finden, in der Erinnerung getäuscht habe (was nach der Langjährigkeit der Erinnerung leicht möglich), indem er es

Digitized by Google

mit der Herzogen-Spitalkirche verwechselt. Doch enthält diese, wie ich mich seitdem selbst überzeugt habe, nur einige sehr einfache, in decorativer Umrahmung mit aufgenommene, Votivbilder (darunter Abbilder abgesonderter Gliedmassen) ohne Marien; und die von Herrn St. M. mit genannte Kapelle auf dem Kobel bei Westheim nahe Augsburg überhaupt keine; was daher rühren mag, dass man nach einer, mir schon früher von Herrn St. M. gemachten Bemerkung, die Ueberladung der Kirchenwände mit Votivbildern mehr und mehr zu beseitigen gesucht und selbst solche zum Theil ganz daraus verbannt hat, was also nicht in Widerspruch mit den, auf erheblich frühere Zeit bezüglichen, Angaben des Herrn St. M. steht. Um so wichtiger aber wäre es, die Untersuchung dieser, in mehrfacher Hinsicht so interessanten, handwerksmässigen Kunsterzeugnisse, zu der ich S. 6 anzuregen suchte, nicht zu versäumen, wo und so lange noch eine Gelegenheit dazu vorliegt.

Zu S. 8 ff. Ueber die Handzeichnung Nr. 65 des Baseler Museum (Madonna mit dem Kinde und davor knieenden Ritter oder Bürger).

Ich habe diese Handzeichnung a. o. O. als Darstellung eines kranken Kindes in den Armen der Madonna denen entgegengehalten, welche sagen, dass die Madonna nach der Convention der alten Kunst kein menschliches Kind in den Armen tragen könne, und glaubte damit den Haupteinwand gegen die Ansicht vom kranken Kinde in unserem Madonnenbilde entkräftet zu haben. Herr Springer nun nimmt in einer Anmerkung in Lützow's Zeitschrift 1867 S. 68 auf meine Abhandlung darüber in so weit Rücksicht, als er die schon von mir selbst als nicht hinreichend beweiskräftig erklärten Hülfsbeispiele darin ebenfalls für nicht hinreichend beweiskräftig erklärt, das Hauptbeispiel aber, worauf ich fusse, und was den Hauptgegenstand der Abhandlung bildet, ich weiss nicht aus welchem Grunde, ignorirt. Hingegen ist Herr Woltmann dem Gewicht, was dasselbe in Anspruch genommen hat, dadurch gerecht geworden, dass er im Suppl. zu s. Holbein S. 446 meiner Auslegung der Zeichnung eine andere zu substituiren gesucht hat, wonach das, nach Art Holbein'scher Christkinder als „unruhiger kleiner Bube" dargestellte Christkind in den Armen der Madonna sich nicht zum Segnen des knieenden Ritters oder Bürgers bequemen will, von der Maria aber durch kräftiges Anfassen zu dieser seiner „Schuldigkeit" angehalten wird.

Digitized by Google

Sollte man durch die Anführung dieser, doch keineswegs blos scherzhaft gemeinten, Ansicht eine Widerlegung derselben nicht entbehrlich halten, so kann man meine, darauf gerichtete, Entgegnung im 1. Bande der v. Zahn'schen Jahrbücher finden.

Einer Abhandlung von Lübke über Schweizer Glasmalerei in v. Zahn's Jahrb. 1868 S. 31 entnehme ich folgende, unsere Handzeichnung angehende, Angabe:

„Endlich verdanke ich Herrn His-Heusler noch die Notiz, dass im Giebelfenster der Kirche St. Theodor [zu Basel] ein Glasgemälde angebracht ist, welches unzweifelhaft auf Holbein zurückweist. Es zeigt die Maria im Strahlenkranz nach der herrlichen Handzeichnung des Meisters im Baseler Museum (Catal. Nr. 68), aber ohne die Umgebung, d. h. ohne die Nische mit den flammenden Strahlen und mit Fortlassung des knieenden Ritters. Auch steht sie hier nicht auf einem Sockel, sondern auf der Mondsichel, und ihre Füsse, auf der Zeichnung ganz sichtbar, werden durch das lange herabfallende Gewand bedeckt. Oben wird das Bild in ungeschickter Weise durch einen nachgeahmten Steinbogen abgegränzt, darunter schwerfällige Wolken. Die Ausführung bleibt freilich weit hinter dem Original zurück. Auf dem Sockel sieht man das Wappen der Gesellschaft „zum Hören.““

Natürlich lässt sich beim Mangel aller historischen Angaben über das Entstehungsverhältniss dieser unvollkommenen Copie zum Original kein Anhalt aus derselben rückwärts für die Bestimmung und die Bedeutung des Originals gewinnen.

Das Heft der Baseler „Kunstschätze“, in welchem eine Photographie dieser Zeichnung erscheinen sollte, ist meines Wissens nicht herausgekommen und das ganze Unternehmen wohl in's Stocken gerathen. Dafür kann man diese Zeichnung unter Nr. 34 der Braun'schen Sammlung von Photographien aus dem Baseler Museum gut wiedergegeben finden, und alle Züge, auf die es bei der Deutung ankommt, eben so gut als im Original auffassen.

Zu S. 25. Zur Geschichte der Deutungsfrage.

In dem an obigem Orte gegebenen Register der Autoren, welche sich für die eine oder andere Deutungsansicht unserer Madonna erklärt haben, habe ich E. Förster unter den Vertretern der Ansicht vom gestorbenen Kinde aufgeführt. Herr Dr. Schasler zeiht mich deshalb in seinen Dioskuren 1866 Nr. 26 S. 206 eines Irrthums, indem er sich auf eine Stelle

Digitized by Google

in Förster's Deutscher Kunstgeschichte 1853, II. 235 bezieht, wo E. Förster in der That noch vom kranken Kinde spricht. Diese Stelle wird aber durch die, Herrn Dr. Schasler unstreitig entgangene, spätere Stelle in Förster's Denkmalen V. 1859, S. 13 antiquirt, worin sich deutlich die Ansicht vom gestorbenen Kinde ausspricht. Hier beide Stellen nach einander:

In der Geschichte der deutschen Kunst: „In der Mitte des Bildes steht Maria, ein krankes Kind auf ihren Armen, das sich an ihren Hals schmiegt, dabei aber wie zum ewigen Abschied wehmüthig niederblickt" u. s. w.

In den Denkmalen: „Wir haben also — dies wenigstens ist meine Ansicht — das Bild der Himmelskönigin vor uns, deren mächtigen Fürbitte und allwaltenden Gnade der fromme Bürgermeister Meyer sich mit den Seinen in andächtigem Gebet empfiehlt. Eingeschlossen in dieses Gebet ist vor allen das jüngste Familienglied, das der Tod ihnen entrissen, dem aber im Arme der Mutter Gottes das ewige Leben gesichert ist" u. s. w.

Zu S. 196(4). Neuere historische Entdeckungen bezüglich der Darmstädter Madonna Seitens Dr. Woltmann.

Herrn Dr. Woltmann ist nach seiner Mittheilung im Supplement zu s. Holbein S. 452 die sehr wichtige Ermittelung gelungen, dass es das Darmstädter, nicht das Dresdener, Exemplar ist, dessen Geschichte sich mit Sicherheit bis zur Meier'schen Familie verfolgen lässt, wichtig namentlich in so fern, als die, früher nur nach innern Gründen statuirte, Aechtheit des Darmstädter Exemplars hiedurch als historisch documentirt gelten kann, indess das Dresdener ausser den innern Gründen nur noch die Tradition für sich in Anspruch zu nehmen hat, hiemit Zweifeln an seiner Aechtheit von nun an stärkern Angriff bietet, worüber unter den Bemerkungen zu S. 242 das Nähere nachzusehen. Hier haben wir blos über das Factische der Entdeckung zu berichten, wozu ein kurzer Rückblick einleiten mag.

Nach der ältesten Nachricht, die wir über das Meier'sche Votivbild besitzen, im Manuscript von Fesch, war das im Besitz der Meier'schen Familie gewesene Originalbild durch Verkauf an den Amsterdamer Kunsthändler Le Blon und von diesem an die zur Zeit sich in den Niederlanden aufhaltende französische Königin-Wittwe Maria von Medicis gelangt; nach der nächstältesten Nachricht von Sandrart aber war es von

Digitized by Google

Le Blon (ohne Angabe, woher es dieser erhalten) vielmehr an einen Buchhalter Lössert verkauft worden; und nach den in meiner historischen Abhandlung angegebenen Gründen XII. S. 208(16) ist letztere Angabe vorzuziehen, einmal, weil Sandrart den Le Blon genau kannte, zweitens, die Königin Maria sich während ihres Aufenthaltes in den Niederlanden nicht wohl in der Gemüths- und Vermögenslage befand, theure Bilder zu kaufen. Dafür nun, dass dies vom Amsterdamer Le Blon an Lössert verkaufte Bild das Dresdener sei, lag der Wahrscheinlichkeitsgrund vor, dass nach Algarotti das, in Venedig für den Kurfürsten von Sachsen angekaufte, Dresdener Bild erst von Amsterdam nach Venedig gekommen war. Doch habe ich wiederholt (XII. S. 196, 209, 265, resp. S. 4, 17, 73) darauf hingewiesen, dass man diese Wahrscheinlichkeit mit keiner Gewissheit verwechseln dürfe; und nun hat sich durch die neuen Entdeckungen Woltmann's die in dieser Hinsicht übrig bleibende Unsicherheit vielmehr zu Gunsten des Darmstädter Exemplars vermöge Zusammentreffens folgender beiden Notizen entschieden, in denen sich die früher ausgesprochene Hoffnung erfüllt hat, dass sich an das, am Rahmen des Bildes angebrachte, Wappen wohl noch einmal eine historische Entdeckung knüpfen könne.

1) In einem Amsterdamer Versteigerungskataloge der Herren Cromhout und Loskart, welchen Namen man nach der frühern Unsicherheit in Rechtschreibung der Namen füglich mit Lössert identificiren kann, kommt ein Holbein'sches Madonnenbild vor, dessen kurze Beschreibung zum Meier'schen Bilde stimmt;

2) das eine der Wappen am Rahmen des Darmstädter Bildes ist das der holländischen Familie Cromhout.

Wörtlich so:

1) „Herr B. Suermondt in Aachen liess dem Verf. folgende Notiz zugehen: Hoet, Catalogus van Schildereyen, Haag 1752, enthält in Bd. I. pag. 133 ff. den „Catalogus van Schildereyen van Jacob Cromhout, en van Jasper Lofkart, verkogt den 7 et 8 May, 1709, in Amfterdam. — Hier kommt vor: 24. Een kapitaal ftuck, met twee Deuren, verbeeldende Maria met Jefus op haar Arm, met verfcheyde knielende Bulden (d. h. Figuren) na't Leeven van Hans Holbein.... fl. 2000."

2) „Der ausgezeichnete Heraldiker, Herr Geheimrath Dielitz, Generalsecretär der königlichen Museen zu Berlin, theilte uns mit, dass eins der beiden am Rahmen des

Digitized by Google

Darmstädter Bildes befindlichen Wappen das der holländischen Familie Cromhout sei."

Woltmann, nachdem er die Beweiskraft dieser Notizen sachgemäss geltend gemacht, fügt hinzu: „Der Rahmen des Darmstädter Bildes, in reichem Barockstyl, ist sicher vor 1710 entstanden. Befremdend bleibt nur die Notiz des Kataloges: „mit zwei Thüren". An dem jetzigen Rahmen können sich solche nicht befunden haben, während jedoch wahrscheinlich wäre, dass ursprünglich Thüren, zum Verschliessen des Gemäldes und mit Wappen und Inschriften geschmückt, vorhanden gewesen. Vielleicht wurden diese zur Zeit der Auction besonders verwahrt und mit verkauft."

Man wird jedenfalls zugeben müssen, dass, wie es sich auch mit den Thüren verhalte, das Dasein des Cromhout'schen Wappens am Rahmen einen zu positiven Beweis begründet, das Darmstädter Bild sei das im Besitz von Cromhout und Lössert gewesene, mithin von Le Blon an Lössert verkaufte, mithin von der Familie Meier (durch Vermittelung von Iselin) an Le Blon übergegangene; um sich durch jenen Umstand irren lassen zu dürfen, so räthselhaft er auch bleibt und noch Aufklärung fordert.

Zu S. 198 (6). Kleinere Notizen betreffs des Darmstädter Exemplars.

1) Nach Notizen, die ich dem Prof. Felsing verdanke, ist die Darmstädter Madonna nach dem Tode des Vaters der jetzigen hohen Besitzerin im Jahre 1852 von Berlin nach Darmstadt gekommen, gegenwärtig in dem Wohnzimmer I. K. H., umgeben von mehrern andern Bildern, aufgestellt, und durch Vergünstigung der hohen Besitzerin jedem Kunstfreunde in den Stunden von 12—3 Uhr täglich zugänglich.

2) Die Aufstellung des Bildes scheint für die Betrachtung nicht ganz günstig zu sein, und namentlich (nach anderweit mir gemachten Angaben) wegen der Höhe der Aufstellung der Ausdruck in den Köpfen der Madonna und des Kindes ohne besondere Hülfsmittel nicht sehr deutlich aufzufassen. Wornum nennt sogar die Gelegenheit, die ihm geworden, das Bild zu betrachten, „a bad-one", und sagt, mit vergleichendem Hinblick auf das Dresdener Bild: „Of these two pictures that at Dresden is shown to the utmost advantage, while that at Darmftadt is seen to te utmoft disadvantage."*) Doch wider-

*) Wornum, some account of the life and works of Hans Holbein. 1867. p. 166. 167.

Digitized by Google

spricht Prof. Felsing einem so harten Urtheil über die Aufstellungsweise; und die Neigung Wornum's, das Dresdener Bild gegen das Darmstädter in Betreff der innern Vorzüge herabzusetzen, hat vielleicht beigetragen, um so stärkere Ausdrücke betreffs der äussern Vortheile, die ihm gegen das Darmstädter zu Theil geworden sind, hervorzurufen. Meinerseits bin ich nicht von den Nachtheilen der Aufstellungsweise des Darmstädter Bildes betroffen worden, erhielt vielmehr im Herbst 1867 durch eine freundliche Einladung des Prof. Felsing, wofür ich ihm noch dankbar bin, Gelegenheit, das Bild, statt an seinem gewöhnlichen Aufstellungsorte, im Atelier desselben unter den günstigsten Verhältnissen in Augenschein zu nehmen, da er es bei sich hatte, um eine durch Photographie zu vervielfältigende Zeichnung davon zum Ersatz der unvollständigen oder unvollkommenen Nachbildungen, die bisher davon vorlagen, zu machen. *)

3) Nach der Autopsie des Darmstädter Bildes vermöchte ich der gründlichen Schilderung v. Zahn's nichts Wichtiges hinzuzufügen. Nur gestehe ich, dass ich den Unterschied in Physiognomie und Ausdruck der Darmstädter Madonna von der Dresdener, zwar nicht fehlend, doch nicht so gross gefunden, als ich nach den bisherigen Schilderungen und nach den Originalphotographien der Darmstädter Madonna erwartet hatte. Namentlich wundert mich, dass man eines sehr freundlichen Zuges um den Mund der Darmstädter Madonna bisher nicht gedacht hat, um blos den Ausdruck der grössern „Majestät, Würde, Erhabenheit, Strenge, Herbigkeit, Entschiedenheit, Charakters, Ernstes" (welche Ausdrücke ich sämmtlich gebraucht finde) gegenüber der Dresdener Madonna hervorzuheben. Auch findet sich dieser Zug schon in der Originalphotographie, scheint aber hier mit einer anmuthlosen, halb männlichen, Architektur des übrigen Gesichtes in Widerspruch, der mir im Original selbst keineswegs eben so entgegentrat, was in Schattirungen liegen muss, worin eine Photographie den Eindruck des Originals so leicht verfälscht. Den Ausdruck der Herbe, Strenge finde ich jedenfalls auch für den Gesammteindruck des Originals zu stark.

So wie die Originalphotographie den Eindruck des Madonnengesichts unrichtig beurtheilen lässt, gilt dasselbe auch vom Eindrucke des Kindes. Nach der Photographie war ich in Zweifel, ob ich den Ausdruck desselben wirklich lächelnd

*) Ist, wie ich soeben vernehme, vor Kurzem erschienen.

Digitized by Google

finden sollte; er schien mir mehr wie der eines unangenehmen Grinsens, wonach meine Angabe XII. 28. Nach Betrachtung des Originals unterschreibe ich unbedingt die Bezeichnung des Lächelns durch v. Zahn als „unzweifelhaft", kann auch dasselbe nicht „unangenehm" finden, und wenn ich mich in dieser Hinsicht (XII. 28) auf eine wirklich gethane mündliche Aeusserung v. Zahn's bezogen habe, mag diese vielleicht durch die, in seinem Besitz befindliche, Originalphotographie mitbestimmt worden sein. Dass ich in dem Schwanken Holbein's zwischen dem lächelnden und trübseligen Ausdruck des Kindes beider Exemplare einen viel stärkeren Hülfsgrund für die Ansicht vom kranken Kinde und die Aechtheit des Dresdener Bildes zugleich finde, als in dem lächelnden Ausdrucke des Darmstädter Bildes gegen jene Ansicht, ist in dem Zusatze zu S. 242 erörtert.

Was die Nebenfiguren anlangt, so lässt sich der Ausdruck derselben nach der Originalphotographie besser beurtheilen als der der Madonna und des Kindes. Nur giebt dieselbe die Gesichter der beiden jüngern Frauen viel schattiger und den im Original nur grauen Schlagschatten auf dem Gesichte der ältesten Frau viel dunkler (schwarz) wieder, als er sich im Original findet.

Die braune Röthe von Gesicht und Hand des Bürgermeisters, so wie der mittlern Frau des Dresdener Bildes finde ich im Darmstädter Bilde nicht wieder, sondern es tritt hier an die Stelle derselben ein lichteres, natürlicheres, dem der jüngeren Figuren näher stehendes, Fleischcolorit. Ich schliesse daher, dass jene braune Röthe im Dresdener Bilde durch Nachdunkeln entstanden ist, welches überhaupt im Dresdener Bilde mächtiger gewirkt zu haben scheint, als im Darmstädter, da man nicht einmal die Faltung der schwarzen Gewänder im Dresdener Bilde ohne genaue Aufmerksamkeit erkennt, indess im Darmstädter selbst eine Wässerung des Stoffmusters daran erkennbar ist, was sonach recht wohl ursprünglich auch im Dresdener Exemplar der Fall sein konnte, daher nicht mit Sicherheit zu den ursprünglichen Vortheilen der Ausführung des Darmstädter Bildes gerechnet werden kann. Die stärkere Nachdunkelung des Dresdener Bildes in seinen dunkeln Partien muss dann natürlich mit dem dunkelgelben Firnissüberzuge des Darmstädter Bildes dahin zusammenwirken, dem letztern den Vortheil der einheitlicheren Haltung des Colorits zu gewähren.

4) Die XII. 239 (47) berührte Streitfrage, ob der Schatten auf dem Gesichte der ältesten Frau im Darmstädter Exemplar

Digitized by Google

absichtlich von Holbein angebracht oder nur ein schwarzer Firnissstreifen sei, dürfte sich zu Gunsten erster Ansicht einfach durch einen vergleichenden Blick, sei es auf den Steinla'schen Stich oder die Brockmann'sche Photographie des Dresdener Exemplars (unstreitig also auch auf dieses selbst, was ich jetzt nicht vor Augen habe), entscheiden, wo man ja denselben Schatten, nur nicht so dunkel und so scharf abgeschnitten, also nicht so auffällig wiederfindet. Prof. Felsing selbst kam nämlich hierauf, als ich mit ihm gemeinsam vom Darmstädter Original auf jene Nachbildungen hinüberblickte, und somit dürfte der schwarze Firnissstreifen sich wenigstens nicht mehr auf seine Autorität zu berufen haben. Nach Dr. v. Zahn's mündlicher Bemerkung erscheint auch der Schatten zu durchsichtig, um ihn für einen Firnissstreifen zu halten.

5) Das Doppelwappen am Rahmen des Darmstädter Bildes ist nicht von einem „leeren Schildchen und einer Schnörkelwindung", wie ich S. 202 (10) nach der in dieser Hinsicht undeutlichen Erscheinung der Originalphotographie angab, sondern, nach Anschauung des Originals selbst, von einem Helm mit Bruststück (das sich als Schildchen ausnahm) nebst den Schnörkeln überlagert. Ueber den neuerdings aufgefundenen heraldischen Bezug des Wappens vergl. die Bemerkungen zu S. 196.

6) Auf meine persönliche Anfrage nach der Quelle der S. 201 (9) angeführten Notiz, dass das Darmstädter Bild für 2800 Thaler von Spontini direct abgekauft worden sei, erklärte Herr v. Zahn, dass er sie mündlich empfangen habe, aber sich nicht mehr erinnere, woher.

7) Der Name des Pariser Kunsthändlers, welcher das Darmstädter Bild nach Berlin verkauft hat, ist von mir Delahaute geschrieben, da er sich nicht nur so bei v. Zahn, sondern auch in der Abschrift der historischen Notiz Waagen's, welche ich dem Prof. Felsing verdanke, geschrieben findet, wahrscheinlich also auch in dieser Notiz selbst, auf welcher v. Zahn gefusst hat, endlich in Woltmann's Holbein I. 323 so geschrieben ist. Indessen bemerkt Woltmann neuerdings im Suppl. zu H. Holbein S. 452, unstreitig nach authentischer Quelle, er laute vielmehr Dalchante, und findet sich auch so schon bei Wornum p. 166 seines Werkes.

Zu S. 219 (27). Die handschriftl. Angaben Algarotti's zur Geschichte der Dresdener Madonna betreffend.

Hiezu habe ich nach einer neuerdings an Ort und Stelle genommenen neuen Einsicht in die betreffenden Schriftstücke

Digitized by Google

folgende Berichtigungen und Bemerkungen nachzutragen. Die kurze Zeit, welche mir früher zur Einsicht und Abschrift zu Gebote stand, nebst der schlechten Handschrift des Autors (vergl. XII. S. 222) möge die früheren Fehler der Genauigkeit entschuldigen.

1) Die handschriftlichen Briefe Algarotti's, die ich XII. S. 223 (31) nach einer, mir durch die Güte des Prof. Hübner zugekommenen Abschrift mitgetheilt habe, sind, nach geschehener neuerer Anfrage bei ihm über den Ort ihrer Aufbewahrung und eigener späteren Constatirung, in demselben Portefeuille mit den übrigen Schriftstücken des Grafen Algarotti im Archiv der königl. Sammlungen zu Dresden enthalten; und ich begreife nicht, wie ich sie bei meinem frühern Suchen danach übersehen konnte, worauf sich meine Angabe, dass sie hier nicht zu finden seien, gestützt hat.

2) Bei der Kostenberechnung für das Dresdener Bild habe ich für den 15. Januar eben so wie Prof. Hübner angegeben: L. 50 bezahlt von Manzini, es heisst aber L. 30. — Bei dem 10. Februar ist meine Angabe 982, und beim 3. März die Lesart Plotzer richtig. — Hienach reduciren sich die S. 222 zu 24745 L. angegebenen Gesammtkosten auf 24725 L.

3) In Betreff der S. 223 mitgetheilten manuscriptlichen Stelle aus Algarotti „che sono stato informato da Menanti [?] pratticio del commercio di Germania" verdanke ich Hrn. Prof. Hübner brieflich folgende Aufklärung: „Ihr Fragezeichen deutet doch wohl auf einen Zweifel an dem Worte, was Sie etwa als unbekannten Eigennamen auffassen? Menanti ist aber das Particip von „menare", nach Algarotti's Weise willkürlich gross geschrieben als Substantiv. Menanti sind also solche: che menano pratticio del commercio tedesco, „welche treiben die Praxis des deutschen Handels", solche, welche wirklich Handel nach D. treiben, nicht etwa blos in secundärer Verbindung stehen."

Zu S. 228 (36). Die Autorschaft am Abrégé betreffend.

Hiezu aus dem Schreiben des Prof. D. Hübner wörtlich Folgendes, wodurch die Zweifel an der Autorschaft Heinecke's, in die ich am obigen Orte eingegangen bin, vorläufig als erledigt anzusehen sein dürften.

„Das Abrégé betreffend denke ich nächstens einmal alle meine Gründe für Heinecke's Autorschaft, die in der 1. Aufl. des Kataloges nur sehr cursorisch erwähnt sind, in einem kleinen Aufsatz zu vereinigen. Wie ich hoffe, werden sie in

Digitized by Google

ihrer logischen Zusammenstellung den mathematischen oder historischen Beweis vollständig ersetzen. Es ist ein mühsames, aber vielleicht doch nothwendiges Geschäft für den Biographen der Gallerie. Beiläufig bemerke ich hier schon, dass „Lehninger“ nicht, wie Sie sagen (wohl nach Meusel?*), „Secretär der Churf. Staatskanzlei“ war, sondern: „Sécrétaire de la Chancellerie de l'État de l'Armée Saxonne“, wie er sich selber auf dem Titel seiner „Description“ etc. nennt, mithin den Angelegenheiten der Gallerie in der That sehr fern und ferner steht, als Sie nach der obigen irrigen Annahme vermuthen konnten. In dieser seiner „Description de la Ville de Dresde“ etc., die Sie wohl nie in Händen hatten, einem Fremdenführer von diesem „ärmlichsten der Erdensöhne“, der Marcolini's Vergötterung auf jeder Seite als letztes Ziel betreibt; in diesem Opus findet sich, wie noch heutzutage in solchen, und an sich ganz praktisch „ein kurzer Auszug aus dem officiellen Galleriekatalog“ der damaligen Zeit, also allerdings ein „Abrégé“, und ich bin jetzt fest überzeugt, dass daher der ganze Irrthum und der Ruhm seiner falschen Autorschaft stammt. Standen, angenommenermassen, ihm wirklich alle Archive Dresdens und Gott weiss was zu Gebote, dieser Geist hätte dennoch keinen Abrégé de la vie etc., wie der ächte heisst, schreiben können; das lässt sich aber aus innern Gründen beweisen, die ich mir vorbehalte.“

Zu S. 233 (41). Prioritäts-Bemerkung.

Herr Woltmann fügt dem wörtlichen Abdrucke der historischen Angaben von Fesch über die Meier'sche Madonna in s. Holbein II. 391 anmerkungsweise hinzu:

„Schon benutzt Bd. I. S. 224. — Seitdem auch abgedruckt von Fechner im Archiv für die zeichnenden Künste. XII.“

Nach dieser Weise der Anführung, die factisch ganz richtig ist, aber der Kürze einen wesentlichen Punkt opfert, könnte es doch scheinen, dass ich erst durch Vermittlung von Herrn Woltmann's Benutzung zur Kenntnissnahme des Originalinhaltes des Fesch'schen Manuscripts gelangt bin, während es sich unter Zwischenvermittlung meiner Correspondenz mit Herrn His-Heusler gerade umgekehrt verhält, wie man am obigen Orte finden kann, und Herr His-Heusler nöthigenfalls bestätigen wird. Auch erkennt es Herr Woltmann an,

*) Allerdings. F.

Digitized by Google

indem er nicht widerspricht. Die Priorität der Publication einer kurzen Benutzung bleibt ihm, wie früher von mir zur richtigen historischen Geltung gebracht, so jetzt unbestritten. So gern ich nun das Verdienst von Entdeckungen Hrn. Woltmann's hier und anderwärts anerkenne, kann ich doch nicht wünschen, als Plagiator derselben zu erscheinen; daher diese Ergänzung vielmehr als Berichtigung seiner kurzen Angabe.

Zu S. 234 (42). Das Holbein'sche Doppelportrait des Meier'schen Ehepaares von 1516 nebst den Zeichnungen (Skizzen) dazu, und die drei Zeichnungen (Skizzen) zu unserm Madonnenbilde betreffend.

Als ich hievon zu sprechen hatte, ohne Genügendes darüber nach den in Betracht genommenen Beziehungen schon vorzufinden, standen mir (wie ich nicht versäumt habe anzuführen) nur die Mechel'schen Stiche und in Woltmann's Holbein enthaltenen Holzschnitte der beiden Köpfe des Doppelportraits von 1516, so wie die Grüder'schen Copien der drei Skizzen zu unserm Madonnenbilde zum eigenen Urtheile zu Gebote. Jetzt, nachdem ich in Basel die Originale gesehen, muss ich bedauern, jenen Nachbildungen zu sehr getraut zu haben und habe meine Angaben mit den daraus gezogenen Folgerungen in mehrern Punkten wesentlich zu reformiren, wobei wegen einer historischen und einer Deutungsfrage, die sich daran knüpfen, insbesondere die Alterserscheinung der Köpfe von Belang ist. Insofern nämlich das Datum 1516 für das Doppelportrait des Meier'schen Ehepaares als feststehend angesehen werden kann (eines Zweifels darüber gedenke ich doch unten), lässt sich aus dem Altersvergleich des Bürgermeisters, wie er sich in diesem Portrait und wie er sich in unserm Madonnenbilde (respectiv den Zeichnungen zu beiden) darstellt, ein gewisser Anhalt für Bestimmung der Entstehungszeit des Madonnenbildes gewinnen; aus dem Altersvergleich der Bürgermeisterin von 1516 mit der mittlern Frau des Madonnenbildes aber ein Anhalt bei der Frage, ob in der mittlern Frau des Bildes wirklich die Bürgermeisterin von 1516 zu sehen ist; welche letztere Frage wieder mit der Deutungsfrage des ganzen Bildes in Beziehung steht. Denn, ist es die Bürgermeisterin, wie kann das obere Kind ein krankes Kind derselben sein, da sie so gleichgültig aus dem Bilde ausschaut (die vermuthungsweise Hebung der Schwierigkeit s. in der Bemerk. zu S. 239). Beide Fragen aber sind interessant genug, um Alles, was zur Erledigung oder Klärung derselben

Digitized by Google

beitragen kann, zu berücksichtigen, daher die Sorgfalt, mit welcher ich folgends auf die Altersfrage eingehen werde, und um so mehr darauf einzugehen habe, als ich eben hierin meine frühere Auffassung wesentlich zu berichtigen finde.

Waagen sagt nun freilich in seinem Handbuch (S. 260) nach Erwähnung des mit 1516 bezeichneten Holbein'schen Portraits von Joh. Herbster in London: „Die ebenfalls mit 1516 bezeichneten Bildnisse des Jacob Meier zum Hasen und seiner Frau im Museum zu Basel sind, nach der künstlerischen Ausbildung, nothwendig etwas später. Die Auffassung ist feiner, und hier findet sich schon der etwas klarere, mehr zum Röthlichen ziehende, braune Fleischton, der seinen meisten Bildern bis zum Jahr 1526 eigen ist."

Ohne nun den innern Gründen einer so gewichtigen Autorität widersprechen zu können, ist mir doch nicht bekannt, dass gegen die Aechtheit der Jahreszahl 1516 auf dem Doppelportrait selbst ein äusserer Zweifel erhoben worden wäre. Da sich ferner auf der Rückseite des Doppelportraits die Jahreszahl 1520 über dem Meier'schen Wappen findet, welches natürlich später angebracht als das Bild gemalt sein muss, so stimmt auch dies gut zu jenem Datum für das Bild selbst; ja wollte man die Jahreszahl 1520 auf das Bild selbst beziehen, so würde man nach den folgenden Datis, wonach das Madonnenbild nicht wohl unter 8 bis 14 Jahren nach dem Doppelportrait gemalt sein kann, jenes nach dem Bildersturm (1529) in Basel gemalt annehmen müssen, was doch schwer annehmbar ist, wenn man nicht die unwahrscheinliche untere Gränze jener Schätzung statuiren will. Daher scheint mir doch nach äussern Gründen die Wahrscheinlichkeit für die Richtigkeit der Jahreszahl 1516 überwiegend.

Während die obenerwähnten Nachbildungen der betreffenden Portraits und Zeichnungen dazu theils einen nur prekären, theils geradezu irreleitenden Anhalt gewähren, kann man sich, abgesehen vom Colorit, im Allgemeinen sehr gut an die, seitdem erschienenen, und an Ort und Stelle (im Baseler Museum) von mir mit den Originalen verglichenen, Braun'schen Photographien halten, wovon hier 7 Blätter in Betracht kommen, in deren Besitz sich zu setzen, man in Rücksicht des Interesses derselben für Geschichte und Deutung unseres Bildes nicht bereuen wird.

Die beiden Köpfe des Doppelportraits (im Original nach dem Katalog Nr. 14) sind je à 4 Frcs. unter Nr. 131 und 132, die Zeichnungen dazu (im Original Nr. 5 und 6), je à 3 Frcs. unter Nr. 45 und 46, und die drei Skizzen oder Handzeich-

Digitized by Google

nungen zur Meier'schen Madonna (im Original Nr. 12—14), je à $8^1/_2$ Frcs. unter Nr. 47—49 der Photographiensammlung enthalten. Das sehr röthliche Colorit des Bürgermeisters von 1516, so wie alles Röthliche in der Skizze zur mittlern Frau unsers Madonnenbildes ist freilich schwärzlich gekommen, wodurch das Gesicht des erstern russig und die Complexion der Frau etwas vergröbert erscheint, ohne jedoch übrigens den Ausdruck und selbst die Alterserscheinung wesentlich zu verfälschen. Noch weniger ist in dieser Hinsicht von Belang, dass in der Photographie der Skizze zum weissen Mädchen des Madonnenbildes das hellblonde Haar, die goldenen kleinen Quadrate am Kragen und der rothe Gürtel des Mädchens schwarz gekommen sind. Die Photographien der Zeichnungen zum Doppelportrait können die Originale überhaupt merklich vertreten.

Nach der Autopsie der Originale selbst habe ich nun folgende Bemerkungen nachzutragen:

Der Bürgermeister von 1516 sieht im gemalten Portrait und der Zeichnung dazu ernsthaft geradeaus, und verräth einen entschiedenen Charakter. Woltmann sagt von ihm (Holbein I. 203): „es herrscht in seinem Gesicht, wie es uns Holbein bewahrt hat, eine feine Ueberlegenheit und eine durch Maass und Berechnung im Zügel gehaltene Energie. Schön und lebensvoll ist besonders der kaum sich öffnende Mund", eine Schilderung, mit welcher ich mich wohl einverstehen mag, nur ohne die Feinheit ausgesprochen genug zu finden, um sie als charakteristisch geltend zu machen. Der Kopf ist so weit gewendet, dass von der (object.) linken Seite desselben blos das Auge sichtbar ist. Sein Colorit ist sehr röthlich. Er hat ein welliges, fast lockiges Haar, keinen Bart, und trägt ein rothes Barett, was gegen das Schwarz des Kleides stark absticht. Der Hals ist bloss und das Kleid an der Brust offen, so dass das Hemd hervorsieht. Die Hand an dem horizontal gehaltenen rechten Arm ist etwas aufwärts gerichtet mit vorgestrecktem Zeigefinger; die linke Hand, welche darunter hervorsieht, hält ein Goldstück zwischen Daumen und Zeigefinger, wozu man das Motiv XII. 71 (44), so wie von Woltmann (Holb. I. 203) angegeben findet; ausserdem sind diese beiden Finger von einer eigenthümlichen Art Ringe umschlossen, der Daumen von zweien hinter einander, wie es scheint Siegelringen, der Zeigefinger von einem wahrscheinlich spiralförmig gewundenen Ringe; auch zeigt sich am vierten Finger eine Rosette, wahrscheinlich an einem Ringe.

Die Altersschätzung anlangend, so taxirte ich den Mann

Digitized by Google

nach dem gemalten Portrait wie nach der Braun'schen Photographie desselben zu 48 bis 50 Jahren, nach der Zeichnung dazu nur zu etwa 46 Jahren. Herr His-Heusler, der mir früherhin brieflich statt erster Taxation 46 Jahre gegeben, gestand doch bei der gemeinschaftlichen Betrachtung zu, dass auch die meinige richtig sein könne. Der Mechel'sche Stich lässt den Mann erheblich zu alt erscheinen.

Der Kopf der Frau von 1516 ist im gemalten Portrait wie der Skizze dazu eben so weit, nur entgegengesetzt, gewendet, als der des Mannes. Das Gesicht ist ein, man darf sagen schönes, dabei interessantes, im Ausdruck eigenthümlich nüancirtes, eine ansprechende Mischung von Geist, Gemüth, Charakter verrathendes, Gesicht. Woltmann sagt davon in seinem Holbein (I. 203): „in den feinen Zügen der jungen Frau, die wie er (der Bürgermeister) fast ganz im Profil gesehen ist, herrscht eine gewisse Befangenheit, eine Zurückhaltung und Kindlichkeit, die ihr einen eigenen Liebreiz und einen durchaus deutschen Charakter verleihen." Ich unterschreibe dies im Wesentlichen, denn wenn ich auch den Ausdruck „Befangenheit" nicht ganz treffend finde, sehe ich doch sehr wohl, was dazu Anlass gegeben hat, und weiss nicht, wie ich es selbst treffender bezeichnen soll. Den Ausdruck der Kindlichkeit jedoch möchte ich nur für die Zeichnung zum Portrait zugestehen, im gemalten Portrait erscheint er mir durch einen Nachklang der Jugend im Uebergange zu einem reiferen Alter ersetzt, womit der Reiz der Frau doch nichts verliert, indem sich im Charakter des gezeichneten Kopfes noch eine Art Unfertigkeit zeigt, die im Portrait von vollendetem Frauencharakter verschwunden ist und sich zu einem ganz harmonischen Eindruck ausgeglichen hat.

Die Frau trägt im gemalten Portrait eine gemusterte Haube, einen blossen Hals mit Perlschnüren, ein rothes Kleid mit schwarzem Besatz und einem vom obern Saume des Kleides über die Brust fallenden Gehänge von weissen Fransen mit Gold; die Hände sind nicht sichtbar.

Während die Braun'sche Photographie sowohl das gemalte Portrait als die Zeichnung dazu so gut wiedergiebt, dass man sich in Beurtheilung des Charakters, Reizes und Alters der Frau daran ziemlich wie an das Original halten kann, hat dagegen der Mechel'sche Stich nicht vermocht, vom geschilderten Charakter mehr als eine Seite wiederzugeben, und die Alterserscheinung wesentlich verfälscht. Wir sehen hier eine Frau von bedeutendem und selbst einnehmendem Charakter; aber von dem eigenthümlichen Zauber, der klaren Schönheit,

Digitized by Google

der Liebenswürdigkeit, dem jugendlichen Zuge des Portraits wie der Zeichnung dazu, ist Nichts in Mechel's Stich übergegangen, sondern alles Feine grob wiedergegeben. Auch erstreckt sich darin eine leise Falte vom (objectiv) linken Auge in die Stirn, wovon im Original nichts zu sehen. Noch weniger entspricht der Holzschnitt in Woltmann's Holbein, und würde die dazu gegebene Schilderung Lügen strafen, wenn man sich daran halten wollte.

Die Altersschätzung nach den Originalen anlangend, so taxirte bei gemeinsamer Beschauung des gemalten Portraits Herr His-Heusler die Frau zu 36, ich zu 34 Jahren, welches Alter ich ihr auch nach der Photographie geben würde, indess ich in dem Mechel'schen Stiche eine Frau von mindestens 42 Jahren sehe. Die Altersschätzung nach dem gemalten Portrait scheint mir überhaupt nur in engen Gränzen schwanken zu können. Anders bei der Zeichnung dazu, wo der kindliche Ausdruck mit den, namentlich um den Mund, charaktervoll ausgeprägten, Zügen eine Art erschwerenden Widerspruch für die Altersschätzung begründet. Ich war geneigt, bei 28 Jahren stehen zu bleiben; als ich aber eine Gesellschaft von drei Personen, die zufällig mit mir das Baseler Museum besuchte, um ihre Ansicht ohne zuvorige Aeusserung der meinigen befragte, rieth zwar der Eine auch auf 28, ein Anderer aber nur auf 24 bis 25, und eine junge Dame auf 32 Jahr. Nun würde man sich bei Verwerthung des Alters in der Deutungsfrage wohl an das Mittel, welches auf etwa 28 Jahre zurückkommt, halten können; nur fragt sich, ob man sich mehr an dies Alter der gezeichneten oder das erheblich höher taxirte der gemalten Frau zu halten hat. Die Zeichnung hat jedenfalls den Vorzug der unmittelbarern Auffassung, und wo Verdacht ist, dass bei dem Uebergange zum Bilde Idealisirung eingetreten sei, wird man sich besser an die Zeichnung halten, wenn schon nicht ohne einen vorsichtigen Hintergedanken; denn sie enthält namentlich wegen fehlenden Colorits,*) auch wohl, weil der Künstler bei einer Skizze sich Ergänzungen im Gemälde noch vorbehielt, nicht alle Momente zur Altersschätzung eben so vollständig als das Gemälde, und scheint nach den uns hier gebotenen Erfahrungen die Tendenz zur verjüngten Erscheinung zu haben; und da man jedenfalls nicht annehmen kann, dass Holbein die Frau Bürgermeisterin im definitiven Portrait absichtlich älter, als sie war, dargestellt

*) Dies hob insbesondere Herr His-Heusler bei einer Besprechung dieses Gegenstandes mit ihm hervor.

Digitized by Google

haben sollte, so scheint die ziemlich sichere Schätzung nach dem letztern doch vorzuziehen.

Mehr noch als die absolute Altersschätzung des Meier'schen Ehepaares von 1516 aber kommt aus angegebenen Gründen die vergleichungsweise Schätzung desselben mit dem Bürgermeister und der mittleren Frau des Madonnenbildes oder den Skizzen dazu in Betracht; nur begegnet uns auch hier wieder die Schwierigkeit, ob wir mehr nach dem gemalten Portrait im Bilde oder den Zeichnungen dazu zu urtheilen haben, da sich auch hier die Schätzung nicht nach beiden gleich stellt.

Was namentlich den Bürgermeister anlangt, so erscheint der Kopf im Darmstädter Bilde, den man auch nach der (ausserhalb der Braun'schen Sammlung vorhandenen) Originalphotographie des Bildes gut beurtheilen kann, nicht nur von sehr erhöhtem Ausdruck gegen die Zeichnung, sondern auch in beiden Exemplaren, vorzugsweise aber im Darmstädter, jünger und kräftiger gehalten.*) Ich glaube aber aus folgenden Gründen, dass wir hier unbedenklich dem Urtheil nach der Zeichnung den Vorzug zu geben haben.

Im Uebergange von den Zeichnungen zum Gemälde des Doppelportraits von 1516 zeigen sich keine anderen Veränderungen, als die von der Ausführung des Gemäldes natürlicherweise abhängig gemacht werden können, wonach die gemalten Köpfe älter als die gezeichneten erscheinen, und sollte ein ähnliches Verhältniss zwischen den gezeichneten und gemalten Köpfen des Madonnenbildes stattfinden, so müsste auch hier der gemalte Kopf des Bürgermeisters älter erscheinen, als der gezeichnete. Wenn nun doch das Gegentheil stattfindet, so hat man vorauszusetzen, dass der Künstler den Kopf der Zeichnung im Uebergange zum Gemälde in gewisser Weise idealisirt

*) Hienach steht es nicht in Widerspruch mit den weiter folgenden Angaben, wenn Waagen (Kunstw. S. 269) sagt: „Vergleicht man diese (Portraits von 1516) mit den Bildnissen der nämlichen Personen auf dem berühmten Bilde in Dresden, so ist der Abstand in der Kunst wie in ihrem Lebensalter keineswegs sehr gross." Ich taxirte den Bürgermeister des Darmstädter Bildes bei gemeinsamer Betrachtung mit Prof. Felsing zu 45, er zu 48 Jahren; die mittlere Frau des Darmstädter Bildes schien mir 30 bis 32 Jahre zu haben. Beide hatte ich vorher auf dem Dresdener Original älter taxirt, ersteren zu 50, letztere etwa zu 32 Jahren. Doch ist natürlich nicht dafür zu stehen, dass bei Confrontation dies Verhältniss der Schätzung noch dasselbe geblieben sein würde; und kann man im Grunde solche einzelne Schätzungen, in denen man wohl selbst bei wiederholter Betrachtung schwankt, nur in so fern nicht für verloren erachten, als sie zu Mittelbestimmungen mit andern Schätzungen einen Beitrag geben können.

Digitized by Google

hat, was sich um so leichter annehmen lässt, als man auch die beiden jüngern Frauen des Madonnenbildes (ganz besonders die jüngste) verändert aus der Zeichnung in das Bild übergegangen sieht, und zwar in einer Weise verändert, welche man wohl als Idealisirung oder idealistische Abänderung bezeichnen kann. Das habe ich freilich in den bisherigen Schilderungen nicht bemerkt gefunden, nach welchen es meist scheinen möchte, dass man hier wie da den reinen Portraitisten Holbein vor sich hätte, kann aber doch nicht umhin, es zu bemerken.*) Es ist sogar interessant, in dieser Hinsicht das sehr verschiedene Verhältniss zu beobachten, in welchem die Skizzen repsectiv zum Doppelportrait von 1516 und zum Madonnenbilde stehen, wonach man billig noch bezweifeln kann, dass im Madonnenbilde das Hauptgewicht auf der Portraitdarstellung gelegen. Uebrigens aber braucht man blos die Zeichnung (oder deren Photographie) zum Bürgermeister des Madonnenbildes für sich anzusehen, um es fast undenkbar zu finden, dass die so charakteristische Alterserscheinung des Bürgermeisters darin aus einer wesentlich jüngern des lebenden Originals sollte hervorgegangen sein.

Während man nun in der Zeichnung wie im Portrait des Mannes von 1516 in den scharfen festen Gesichtszügen noch die Erscheinung eines kräftigen Mannesalters hat, trägt der Mann der Zeichnung zu unserm Madonnenbilde in seinen mehr verschwommenen Zügen schon das Gepräge eines beginnenden Greisenalters, und ich möchte ihn nach der Zeichnung, wozu die Braun'sche Photographie gut stimmt, nicht unter 58 bis 60 Jahren taxiren, was, wenn die oben angegebene Taxation des Mannes von 1516 in Zeichnung und Gemälde zu 46 bis 50 Jahren richtig ist, einen Altersunterschied beider zu 8 bis 14 Jahren geben, und mithin die erste Entstehung unseres Bildes auf 1524 bis 1530 verlegen würde, wovon das Mittel nahe genug zu der vorherrschenden Annahme 1526 stimmt und die Gränzen nach der Weise der Extreme als unwahrscheinlich gelten müssen. Jedenfalls ist es hienach unmöglich, die Entstehung des Madonnenbildes mit Schäfer schon vor 1521 anzunehmen; denn niemand kann in Zweifel sein, der den Kopf von 1516 und den Kopf der Zeichnung zum Madonnenbilde unmittelbar vergleicht, dass eine solche Veränderung der ganzen Complexion, wie sie zwischen beiden

*) Schäfer hingegen übertreibt es meines Erachtens, indem er (vergl. Arch. XII. 237) sogar bezweifelt, dass die Zeichnungen überhaupt als Skizzen zum Madonnenbilde zu betrachten.

Digitized by Google

Köpfen stattfindet, eine ganze Reihe von Jahren zum Zustandekommen bedurfte. Selbst der 1516 so kräftige und entwickelte, fast lockige Bau des Haares hat sich in der Studienzeichnung zu unserm Bilde wie in dem Bilde selbst ganz verwischt. Bei alledem ist der Grundtypus des Gesichtes derselbe geblieben; es ist noch derselbe, nur gealterte Mann von früher.

Fussen wir nun auf vorigem Datum, dass das erste Exemplar des Madonnenbildes nicht wohl unter 8 bis 14 Jahren nach dem Doppelportrait gemalt sein kann, welches von der Richtigkeit der Jahreszahl 1516 unabhängig ist, so muss der Kopf der mittlern Frau dieses Bildes um eben so viel älter gegen den Kopf der Frau des Doppelportraits erscheinen, um mit ihr identificirt werden zu können; und ich kann nach der Berichtigung meiner früheren Auffassung des Alters der Frau von 1516 nicht mehr eben so entschieden behaupten, als früher, dass dies nicht möglich sei; sondern es ist mir darüber ein Zweifel sogar mit erheblichem Wahrscheinlichkeitsübergewicht nach entgegengesetzter Seite geblieben, das sich auf folgende Data stützt.

Bei der Unsicherheit, wie weit die Alterserscheinung der Portraitfiguren im Madonnenbilde durch idealistische Motive mit beeinflusst worden ist, werden wir uns am rationellsten an den Vergleich der Zeichnungen zum Doppelportrait und zum Madonnenbilde halten, und nur supplementär auf die Gemälde Rücksicht zu nehmen haben; denn die Unvollständigkeit der Zeichnung trifft wenigstens beide Vergleichsglieder zugleich. Inzwischen wird die Alters- wie Charakter- und Ausdrucks-Schätzung der mittlern Frau des Madonnenbildes in der Zeichnung dazu durch die bis an die Oberlippe heraufgezogene Rise erschwert, welche den unteren Theil des Gesichtes verbirgt; daher die so ausnehmend verschiedenen Altersschätzungen, von denen ich zu sprechen haben werde. Ich selbst vermöchte das Alter nur etwa zwischen das der Zeichnung und des Gemäldes der Frau von 1516 zu setzen; eine grössere Anzahl Personen aber, die ich nach den Braun'schen Photographien urtheilen liess, welche man meines Erachtens für fast eben so massgebend als die Originale in dieser Hinsicht ansehen kann, schwankte zwischen so weiten Gränzen, dass eine derselben die Zeichnung zur mittlern Frau des Madonnenbildes für 5 Jahre jünger, eine andere für 10 Jahre älter als die Zeichnung zum Portrait der Frau von 1516 erklärte, die Mehrzahl aber erstere nur 3 bis 4 Jahr älter fanden, welcher Altersunterschied vollends verschwinden würde, wenn man den Vergleich mit dem gemalten Portrait von 1516

Digitized by Google

vornehmen wollte. Dies stimmt zu meiner früheren Ansicht gegen die Identificirung der mittlern Frau des Madonnenbildes mit der Bürgermeisterin von 1516. Inzwischen kann ich mich nicht dabei beruhigen, da zwei Personen, die ich auf dem Basel'schen Museum selbst einen Altersvergleich zwischen den Originalzeichnungen zur mittlern Frau des Madonnenbildes und zur Frau von 1516 anstellen liess, gerade die stärkste Differenz, nämlich einen Altersunterschied von 10 bis 14 Jahren angaben, was sehr wohl für Identificirung beider Persönlichkeiten stimmen würde. Und wollte man, statt nach der Zeichnung zur mittlern Frau des Madonnenbildes, nach dem Bilde selbst urtheilen, so könnte die Identificirung noch dadurch erleichtert werden, dass, wie mir wenigstens nach photographischem Vergleiche scheint (sofern ein directer der Originale nicht möglich war) die Frau des Madonnenbildes wohl einige Jahre älter als in der Zeichnung dazu erscheinen könnte.

Da man nun nach vorigen, wie nach andern mir zu Gebote stehenden Erfahrungen auf einzelne Stimmen bei Altersschätzungen überhaupt wenig bauen kann, so dürfte es von Interesse sein, wenn man an Ort und Stelle (im Baseler Museum) eine grössere Anzahl bei der Deutungsfrage ganz unbetheiligter Personen, Männer und Frauen, die hier in Betracht kommenden Altersschätzungen und Altersvergleiche vornehmen liesse, um das mittlere Resultat davon als das wahrscheinlichste anzusehen. Und zwar glaube ich, dass das Interesse einer solchen vervielfältigten Schätzung weit über den, nur als Nebenproduct zu betrachtenden, Beitrag zur Erledigung unserer Frage hinausgehen würde, sofern darin ein Beispiel geboten wäre, auf welche Schwankungen im Urtheile man überhaupt bei solchen Schätzungen rechnen kann. Ja es dürfte zu empfehlen sein, dergleichen Experimente noch an andern Bildern anzustellen, namentlich aber solchen, wo auch ein Nebenproduct dabei abfällt.

Jedenfalls kann nach Vorstehendem die früher von mir erhobene Altersschwierigkeit der Identificirung, ohne noch ganz gehoben zu sein, nicht mehr als durchschlagend von mir erklärt werden. Nun will aber noch eine andere Schwierigkeit berücksichtigt sein. Der Kopf der Frau von 1516, sei es in der Zeichnung oder im Gemälde, und der Kopf der Zeichnung zur mittlern Frau des Madonnenbildes zeigen bei einer gemeinsamen Grundform, die man Aehnlichkeit nennen mag, doch einen verschiedenen Charakter und Ausdruck. Von der feinen und charaktervollen Ausprägung der Züge der Frau

Digitized by Google

von 1516 ist in der Skizze zur mittlern Frau des Madonnenbildes nichts zu spüren; man sieht hier ein gleichgültiges, prosaisches, nüchternes, interesseloses Gesicht, was zwar in dem Darmstädter Bilde ausdrucksvoller als in der Skizze und als im Dresdener Bilde, aber doch immer schwer mit der interessanten Frau von 1516 zu identificiren scheint; doch will ich zugeben, dass in Betracht des Altersunterschiedes, sollte ein solcher in erheblichem Grade anzuerkennen sein, und der Verhüllung des unteren Gesichtstheiles in der Zeichnung, wodurch der Beurtheilung des Charakters und Ausdrucks ein Haupttheil entzogen ist, auch hierin kein durchschlagender Grund gegen die Identificirung beider liegen mag; würde mich aber nicht entschliessen, solche nur für überwiegend wahrscheinlich anzusehen, wenn nicht folgender Grund hinzuträte.

Welche Zweifel auch die mittlere Frau des Madonnenbildes sowohl nach Alter als Ausdruck betreffs der Möglichkeit, sie mit der Frau von 1516 zu identificiren, übrig lässt, so lässt die älteste Frau des Madonnenbildes, verglichen nicht mehr wie früher mit dem Mechel'schen Stiche, sondern dem Original von 1516, um so stärkere in dieser Hinsicht übrig, da sie noch entschiedener zu alt als die mittlere zu jung dazu erscheint und von Liebreiz noch weniger in ihr zu spüren ist. Nach der Convention der Votivbilder aber muss die Bürgermeistersfrau von 1516 unter der unten knieenden Stifterfamilie mitgesucht werden; und wenn es nicht die älteste sein kann, so bleibt nur die mittlere dazu übrig.

Hiebei habe ich die Altersschätzungen nach bestem Wissen so weit zugezogen, als sie irgend zuziehbar erschienen, möchte aber freilich dabei erinnern, dass nicht nur die Schätzung des Alters nach Bildern, sondern auch die objective Darstellung des Alters in Bildern überhaupt grosser Unsicherheit unterliegt. Gewöhnlich dürfte man die Personen im Portrait zu jung dargestellt finden. Das Umgekehrte scheint bei dem Portrait eines Mädchens (der sog. Fürlegerin) von A. Dürer in der v. Speck'schen Gallerie zu Lützschena statt zu finden, welche auf dem Bilde als 18 Jahre alt bezeichnet ist, indess es nach v. Zahn's Schätzung (ich selbst erinnere mich nicht mehr daran) etwa 26 Jahre alt aussieht.

Wen aber hat man nun in der ältesten Frau des Bildes zu sehen, wenn die mittlere gegründetere Ansprüche als sie hat, die Bürgermeisterin von 1516 vorzustellen? Gewöhnlich sieht man die Mutter der Frau, mithin Schwiegermutter oder wohl selbst eigene Mutter Meier's, darin. Nach den anderweiten Beispielen von Votivbildern mit Stifterfamilien, die ich

Digitized by Google

kenne, hat es aber keine Wahrscheinlichkeit, dass eine Schwiegermutter oder Mutter des Stifters in die Darstellung der Stifterfamilie mit aufgenommen wurde, am wenigsten, dass sie dem Stifter direct gegenüber knieend dargestellt wurde. Und warum nahm nicht überhaupt vielmehr seine eigene Frau diesen ihr conventionsmässig sonst zukommenden Platz auch hier ein? Ich glaube, man kann darauf nur antworten: sie nahm ihn auch hier ein, aber nicht die nach 1516 überlebende, sondern eine früher verstorbene. Und dass die älteste Frau des Bildes als Verstorbene zu gelten habe, darauf deuten ja so manche Zeichen: die starke Verhüllung, Beschattung und das leichenfahle Aussehen, gegenüber der sich so ganz entgegengesetzt verhaltenden lebenden Frau daneben, in Verbindung mit dem Umstande, dass nicht eben so von jener, wie von den beiden jüngeren Frauen, die dem Künstler noch lebend sitzen konnten, eine Skizze zum Bilde vorhanden ist. Dazu ist durch das Schwartz'sche Votivbild in Augsburg, welches von einem der Holbein's herrührt, so wie die Votivbilder der Cranach's auf unserem (dem Leipziger) Museum bewiesen, dass es wirklich üblich war, dem Stifter alle Frauen, die er nach einander gehabt (im Schwartz'schen Bilde deren drei) hinter oder neben einander gegenüber knieen zu lassen. Historische Notizen freilich, ob der Bürgermeister nur eine oder mehrere Frauen gehabt, fehlen.

Was das weisse Mädchen unsers Madonnenbildes anlangt, so ist merkwürdig, wie weit der Realist Holbein im Bilde über die Skizze hinausgegangen ist und das Interesse an der reinen Portraitdarstellung zurückgestellt hat. Der Grundbau des Gesichts ist noch derselbe im Bilde wie in der Skizze, aber an die Stelle der mehr stumpfen Form der Theile ist ein scharfer Zuschnitt derselben getreten, und namentlich die in der Zeichnung etwas kulbige Nase hat diese Veränderung erfahren. In der Skizze sieht man ein Mädchen von etwa 15 Jahren (nach einer gemeinschaftlichen Schätzung von Herrn His-Heusler und mir) mit kindlichem, ganz natürlichem Ausdrucke und natürlicher Haltung; wie ein Mädchen nun eben sitzt, wenn es sich zeichnen lassen soll, mit einem Zuge des Mundes, als wenn es nicht gerade zu viel Lust dazu hätte, ohne doch entschieden verdriesslich (wie in der Grüder'schen Copie) zu erscheinen; in dem Bilde weiss man sich kaum über das Alter zu entscheiden, man sieht ein unbestimmtes Mittelding zwischen Backfisch und Matrone, dazu ist in das Gesicht im Darmstädter Exemplar der Ausdruck einer tiefen, in dem Dresdener der einer trockenen Andacht gelegt, welche beide

Digitized by Google

gleich entfernt von dem rein kindlichen Ausdrucke der Studienzeichnung sind, und die etwas vorgebeugte sitzende Haltung der Zeichnung im Bilde durch die knieende steif rückenhohle ersetzt. Ungeachtet der grössern idealistischen Bedeutung, die in dem Bilde in den Ausdruck des Mädchens gelegt ist, hat man doch das Mädchen der Zeichnung in seiner ansprechenden Natürlichkeit lieber. Die Braun'sche Photographie lässt das Alles gut beurtheilen. Hiegegen hat mich die Grüder'sche Copie im Dresdener Kupferstichkabinet, da ich sie sahe, den Ausdruck des Mädchens weit ungünstiger beurtheilen lassen, als ich ihn später in der Originalzeichnung und Photographie derselben fand; und ich zweifle, dass sie einen guten Anhalt gewährt. Gegen die Grüder'schen Copien der beiden andern Köpfe habe ich keinen entsprechenden Einwand geltend zu machen, sie aber freilich auch nicht direct mit den Originalphotographien verglichen.

Zu S. 239 (47). Eine Schwierigkeit der Deutungsansicht vom kranken Kinde betreffend.

In den Bemerkungen zu S. 234 ist ausgeführt, dass man mit überwiegender Wahrscheinlichkeit in der ältesten und mittlern Frau unsers Bildes zwei Frauen des Stifters zu sehen habe, in der ältesten eine früher verstorbene, in der mittlern eine noch lebende, mit der Frau des Portraits von 1516 (entgegen meiner früheren Ansicht) zu identificirende.

Will man nun hienach die Ansicht vom kranken Kinde gegen die Gleichgültigkeit der mittlern Frau vertheidigen, die als Schwierigkeit immer anzuerkennen bleiben wird, so wird man zu sagen haben: das Kind in den Armen der Madonna stellt nicht ein Kind der mittlern Frau, sondern ein dem Bürgermeister theures Enkelkind desselben und jener verstorbenen Frau dar, denn als Kind derselben kann es wegen seiner Kleinheit nicht gelten, da der Bürgermeister seit Jahren (mindestens seit 1516) schon mit der zweiten Frau verheirathet war. Doch, wo dann die Tochter des alten Ehepaares als Mutter dieses Kindes suchen? sie dürfte ja in dem Votivbilde nicht fehlen, müsste vielmehr gerade im innigsten Verhältnisse der Theilnahme zu dem Kinde dargestellt sein. So könnte es aber auch wirklich sein. Denn in dieser Hinsicht tritt die, unabhängig von Mosen und von Jacobi bemerkte, sogar in beiden Exemplaren noch anzuerkennende, Aehnlichkeit der Madonna mit dem unten knieenden halbwüchsigen Jüngling der Meier'schen Familie als ergänzendes

Digitized by Google

Moment hinzu, sofern dadurch die, schon von Mosen ohne Rücksicht auf jene Schwierigkeit aufgestellte Vermuthung nahe gelegt wird, dass in der Madonna eine Tochter Meier's und Mutter des Kindes mit repräsentirt sei, um so möglicher, als dies nicht das einzige Beispiel wäre, dass Holbein eine Stiftersfrau oder Tochter als Maria oder Heilige dargestellt, wozu ich anderwärts die Data gebe.

Hiemit hätte man freilich ein ganzes Convolut von Möglichkeiten, mit denen sich nichts beweisen lässt, da sie selbst nicht beweisbar sind, die sich aber doch der Zuversichtlichkeit von Gegenbeweisen entgegenstellen lassen, da man sie eben so wenig widerlegen oder als besonders unwahrscheinlich verwerfen kann. Warum sich aber nicht nun doch lieber bei der einfachen Ansicht vom Christkinde beruhigen, die solcher complicirter Hypothesen nicht bedarf? Weil diese Ruhe von andern Seiten durch Schwierigkeiten gestört wird, zu deren Lösung nicht einmal gleich wahrscheinliche Möglichkeiten offen stehen. Doch hierauf verzichte ich für jetzt einzugehen.

Zu S. 242 (50). Die Aechtheitsfrage unserer Madonna betreffend.

Ueber diesen Gegenstand haben sich seit meiner Zusammenstellung darüber die Verhandlungen und Data weiter fortgesponnen durch: 1) Die Angriffe Wornum's in seiner Holbein-Monographie auf die Aechtheit des Dresdener Exemplares, um mit Aechtheit kurz die Autorschaft unsers Holbein zu bezeichnen; 2) ein hiedurch veranlasstes, mir zur Einsicht vorliegendes, schriftliches Exposé v. Zahn's zur Vertheidigung ihrer Aechtheit aus innern Gründen; 3) eine authentische Erklärung Waagen's über seine Aechtheitsansicht, veranlasst durch eine briefliche Anfrage meinerseits zur Erledigung eines Citats von Schasler in den Dioskuren; 4) die oben angeführten Entdeckungen Woltmann's über die Darmstädter Madonna.

Wegen des grossen Interesse's der Frage glaube ich, dass man es nicht ungern sehen wird, wenn ich die Raumkosten nicht scheue, um die Akten dieser neuerdings geführten Verhandlungen möglichst vollständig zu geben (was hier nach ihrer Zeitfolge geschehen soll), bevor ich selbst einige unmassgebliche Bemerkungen anschliesse.

Wornum. Der Verf. bespricht unsere Madonna von pag. 164 seiner Holbeinmonographie (1867) an, und fährt nach descriptiver Betrachtung derselben so fort.

Pag. 166: „This picture is commonly held to be Holbein's

Digitized by Google

master-piece, but the world has been forced to judge it from the inferior repetition or rather copy, in the Dresden Gallery, well known out of Germany through the fine lithograph made from it by Hanfstaengl."

„Now that I have had the opportunity (though a bad one, for the picture is disavantageously hung) of inspecting this Darmstadt example, my impression that that in the Dresden Gallery was a copy is confirmed. It may have been copied about 1530, possibly by a pupil of the painter's, for some branch of the family, though I see no reason why it should not be of later origin. Under any circumstances it appears to me as a copy, not a repetition or replica by Holbein himself; there are parts in it that Holbein can scarcely have painted. The differences in the two are great, in expression, in colouring, and in execution. There is much more character in the heads of the Virgin and the child in her arms, and indeed in all the heads of the Darmstadt picture; its colouring is browner, and the details are every-where more pronounced, especially in the head-dress of the daughter, and in the carpet: in fact it has the ordinary superiority of an original by a great master, over the copy by an inferior painter; the weakest part of the Dresden example being the head and neck of the Madonna and the expression of the child in her arms. The Madonna, in some attempt to beautify her, has been deprived of natural force, and weakly idealized, and the happy child of the original, has, through incapacity more than anything else, been rendered so void of childlike expression, as to have been pronounced sick or even dead, by some, though this in spite of its extended arm is absurd enough."

Pag. 167. „Further, the proportions of the back-ground details are changed in the copy, the Darmstadt picture has certainly a somewhat cramped or stumpy effect, the niche presses too closely on the head of the Virgin, and this defect has been remedied in the Dresden picture. (Folgen Dimensionsverhältnisse.) Of these two picture that at Dresden is shown to the utmost advantage, while that at Darmstadt is seen to the utmost disavantage."

„The picture at Dresden has not the peculiar colouring of Holbein of this time, while that at Darmstadt is one of the best and most characteristically coloured of all his works, he did not improve in colouring in later years" etc.

Pag. 169. Hier gedenkt Wornum der verwirrenden Angaben über die Verkaufsverhältnisse des Bildes nach Fesch

Digitized by Google

und Sandrart, die er noch mehr durch die Angabe verwirrt, dass nach Patin Lössert das Bild um den dreifachen Einkaufspreis an Maria von Medicis verkauft habe, während Patin vielmehr (vergl. XII. 214) das Bild direct von Le Blon an Maria von Medicis übergehen lässt, und Lössert gar nicht nennt; hienach fährt Wornum fort:

„I can only account for this confusion by assuming that when in the possession of the original purchaser John Loessert, the picture was copied before it was sold to the queen-mother, or possibly for Le Blon himself, after he had so reluctantly parted with it, this copy passing later to the Loesserts; and that while the copy found its way to Venice as we have seen, the original found its way to Paris, and there lay in obscurity until it was discovered by the expert eye of M. Delahante, when it was sent to Germany for sale; and thus it eventually came into the possession of the royal family of Prussia. It is a matter of not uncommon occurrence for indifferent heads of families to allow younger branches to take away occasionally a family portrait, substituting a copy in the place of the original; and thus an original may be lost or despised, while the copy substituted for it is still treasured as an original; I know cases in point, and I believe the „Meyer Madonna" history is of a very similar nature, and in its result identical."

Pag. 170. „From a letter written from the Hague, in June 1621, by Sir Dudley Carleton to Lord Arundel (famous collector and admiror of the works of Holbein), we learn that there was a picture by Holbein at Amsterdam which the earl desired but which Sir Dudley could not succeed in procuring. He says — „Having waytet lately on ye K. and Q. of Bohemia to Amsterdam I there saw ye picture of Holbein's yor L^p^ desires; but cannot yet obtayne it, though my indeavours wayte on it, as they still shall doe." *)

„There is certainly no special reason why the above extract should refer to the „Meyer Madonna", nor is there any very good reason why it should not, unless it can be shown that both examples were still in Basel in 1621; it cannot, however, be ascertained that even one of them was there at that time: Iselin's copy may have been sold in his own lifetime, though this does not agree with the tradition."

*) See a further quotation of this letter in Ch. XV. It is published in Sainsburg's Papers on Rubens pag. 290.

Digitized by Google

Pag. 171. Nach Anführung der Stelle des Fesch'schen Manuscripts, welche sich auf unser Bild bezieht:

„An interesting passage in the note [of Fesch] is that about the painter John Ludi or Giovanni Lodi who copied Fesch's two figures of the group, when the picture was in the Nederlands: may he not have also copied the whole picture, at the some time? The reader will have observed that the mensurements given by Fesch are inaccurate, and the description is also imperfect, the writer apparently had never seen it. As regards Giovanni Battista Lodi, he is spoken of by Antonio Campi as an excellent master, indeed he mentions his name with a few other as illustrating the colmo della perfetione to which the art had reached in his time. Lodi was born at Cremona about 1580, and in the church of S. S. Egidio ed Omobuone in that city is an altar-piece painted by him in 1611, representing the „Virgin and Child in glory, with Saints Carlo and Antonio Abate below". Lodi may have communicated to Fesch the fact of the sale of the picture to Maria de' Medici."

v. Zahn. Im Laufe eines Gespräches mit Herrn Dr. v. Zahn über vorstehende Angriffe Wornum's erklärte derselbe, dass ihm beim Mangel entscheidender historischer Notizen innere Merkmale hinreichend für die Aechtheit des Dresdener Exemplares in seinem Hauptbestande zu sprechen schienen, um sich dabei zu beruhigen; und entwickelte auf meine Bitte seine Ansichten darüber in einem Exposé, das ich zuvörderst nach seinen Hauptgesichtspunkten resumire, dann nach einigen seiner wesentlichsten Ausführungen wörtlich wiedergebe, indem ich bedauere, den Reichthum einsichtiger vergleichender Bemerkungen über alte Meister darin nicht erschöpfen zu können.

Der Verf. legt ein Hauptgewicht darauf, dass man in der Dresdener Madonna viel mehr als in der Darmstädter die wesentlichsten Vorzüge in Auffassung „der organischen Züge des Schädelbaues und der sprechendsten Gesichtszüge", wodurch Holbein über seine Vorgänger und Zeitgenossen hinausgegangen sei, mit einer deutschen Charakteristik vereinigt finde, die von seinen, sich mehr an italienische Typen haltenden, Nachfolgern verlassen worden sei, und man also „so lange nicht ein Zeitgenosse genannt werden könne, dem wir jene höhere künstlerische Stufe zuzuschreiben berechtigt sind, weder die Autorschaft Holbein's an dem Dresdener Bilde, noch den Vorzug des letztern vor dem Darmstädter Bilde leugnen dürfe". Hinsichtlich des Charakters anmuthiger Schön-

Digitized by Google

heit der Dresdener Madonna aber, den man in andern Werken Holbein's vermissen könne, weist er auf das, seiner Entstehungszeit (1526) nach wahrscheinlich mit der Dresdener Madonna ungefähr gleichzeitige Holbein'sche Bildniss der Offenburgerin hin, worin sich dieser Charakter nicht minder entschieden ausspricht, und wonach man „für diese Periode von Holbein's Künstlerthätigkeit eine, der gleichzeitigen italienischen Kunst gleichsam parallel gehende, Richtung auf das Anmuthig-Schöne annehmen dürfe, welche in dem späteren Lebensgange des Meisters wieder in den Hintergrund tritt", eine Richtung, die durch ein in den Lebensweg desselben eintretendes, schönes, lebendiges Modell angeregt oder unterstützt sein könne, wobei dem Verfasser die von Andern aufgestellte Vermuthung, dass das Modell zu unserer Madonna die Offenburgerin selbst gewesen, als Möglichkeit vorgeschwebt haben dürfte, ohne dass er derselben ausdrücklich gedenkt.

Hiezu nun folgende Ausführungen:

„Dass sich an Holbein's und an Dürer's Namen der Ruhm knüpfte, nach einer Reihe von achtbaren, aber nicht Epoche machenden Meistern ein neues Stadium der Kunstentwickelung zu bezeichnen, verdanken sie an erster Stelle dem Umstande, dass sie den Organismus der belebten Natur in ihren Kunstwerken zum Ausdruck bringen, also dass sie nicht nur, wie es die Eycks schon in höherer Vollendung gethan hatten, das Spiegelbild gleichsam der in gesteigertem farbigen Licht und mit allem Reiz des Stofflichen als wirklich vorgestellten malerischen Vorwürfe auf die Fläche befestigten, sondern die Einheit der Theile durch Hervorhebung des Zusammenhangs des den höheren Organismen eigenen Rhythmus und der Proportionen versinnlichen, wozu die bewusste oder unbewusste Kenntniss des für die Bildkunst wichtigen plastisch-anatomischen Baues, der statischen Naturgesetze, vegetabilischen Charakteristik u. s. w. gehören; — alles mit Hülfe des an sich künstlerisch werthlosen perspectivischen Verfahrens richtig auf die Fläche projicirt. Während aber Dürer diese Momente des Kunstschaffens wesentlich zu einer Steigerung des lebensvollen Ausdruckes benutzt und seinen Gestalten durch die blosse Zeichnung etwas von der überquellenden Lebenskraft einflösst, die dann bei Rubens durch das Zusammenwirken der bewegtesten Zeichnung mit dem saftvollsten Colorit in einer Gestaltenwelt von gesteigerter physischer Kraftfülle erreicht wird, begnügt sich Holbein (wir sprechen hier nur von den portraithaften Darstellungen) mit dem malerischen Abbild der im charakteristischen Ausdruck ihrer Gesammterscheinung aufgefassten Züge,

Digitized by Google

Digitized by Google

Druck von Bär & Hermann in Leipzig.

1869. Jeb. 27

ARCHIV

FÜR DIE ZEICHNENDEN KÜNSTE

MIT BESONDERER BEZIEHUNG

AUF

KUPFERSTECHER- UND HOLZSCHNEIDEKUNST

UND IHRE GESCHICHTE.

IM VEREINE MIT KÜNSTLERN UND KUNSTFREUNDEN

HERAUSGEGEBEN

VON

Dr. ROBERT NAUMANN,

LEHRER AM GYMNASIUM ZU ST. NICOLAI UND STADTBIBLIOTHEKAR ZU LEIPZIG,

UNTER MITWIRKUNG

VON

Dr. A. ANDRESEN.

VIERZEHNTER JAHRGANG.

3. und 4. Heft.

LEIPZIG:

RUDOLPH WEIGEL.

1868.

Digitized by Google

Inhalt.

Seite

1. Nachtrag zu den drei Abhandlungen über die Holbein'sche (Meier'sche) Madonna. Von G. Th. Fechner. Fortsetzung 177
2. Der Münchener Jagdmaler und Kupferstecher Jos. Georg Wintter. Von Dr. A. Andresen 188
3. Nachträge zu F. Douce's Buch „The Dance of Death". Von J. A. Börner 220
4. Ueber vier Originalplatten von Urs Graf. Von C. Ruland 268
5. Les Dessins de Maîtres de toutes les Écoles reproduits en Facsimile par Adolphe Braun 263

Notizen.

Zu den Werken des Jan Veenhuysen. Von R. Bergau 270
Der holländische Peintre-Graveur 271
Notiz von W. Drugulin 271
Anhang. Deutsche Kunstliteratur No. 4.

die er nun freilich mit viel grösserer Hingebung an die eigenthümliche Natur des Dargestellten und mit viel unbefangenerer Beobachtung des — meist in mildester Beleuchtung wiedergegebenen — Colorits schildert. Er steht deshalb den grossen Niederländern (ich habe Portraits der Eycks und ihrer bessern Schüler, unter denen der in dieser Beziehung hervorragendste Antonella da Messina, im Sinne) sehr nahe; ja er dürfte sie nur darin übertreffen, dass er die organischen Züge des Schädelbaues und der sprechendsten Gesichtstheile, von denen jene Alten bei ihrer vorsichtigen und der Natur gegenüber doch immer etwas ängstlichen Zeichnung eine Spur weglassen, aus dem Vollen giebt, ohne sie je zu carikiren; dazu giebt er zum ersten Male wieder die auf der Beobachtung der kalten Mitteltöne beruhende Haltung (Analogie der illusorischen Wirkung, nicht diese selbst), die wohl die Eycks und Antonella, nicht aber die andern Schüler haben, und deren sich dieser nur ausnahmsweise rühmen kann."

„Alle diese Vorzüge, wie ich sie neben Holbein keinem Andern zuzueignen wüsste, finde ich im Kopf der Dresdener Madonna vereinigt zur Darstellung einer Persönlichkeit, deren Züge, im Gegensatz zu der Gleichgültigkeit der Darmstädter Maria, und zur Hässlichkeit der meisten (? v. Zahn) anderen Holbein'schen Madonnen oder weiblichen Heiligen, eine bewusste Bildung anmuthig-schöner Gesichtsformen als Züge der göttlichen Marien-Natur wahrnehmen lassen."

Der Verf. entwickelt dann weiter, wie das in der Kunst des voreyck'schen Mittelalters und der Eyck'schen Schule selbst angestrebte und in den Niederlanden sich bis in spätere Zeit hinein rettende Anmuthig-Schöne der Gesichtsbildung weiblicher Idealgestalten als auf einem Anschlusse an bestimmte Typen beruhend, gerade denjenigen Meistern am vollständigsten verloren gehen musste, die es am ernstlichsten mit dem Eindringen in den natürlichen Organismus nahmen, den Oberdeutschen, Dürer und Holbein selbst; daher man „den idealen Heiligen-Typus der grossen Gesichtsovale, runden Stirnen, zierlichen Nasenflügel und Lippen mit der sanftwelligen Bildung der grossen Augenpartien, zwischen denen die flache Nasenwurzel mehr verbindend als trennend erscheinen", sonst nicht eben bei Holbein finde, und namentlich sei die Darmstädter Madonna „davon so weit entfernt als möglich". Er gesteht zu, dass man dies als Einwand gegen die Autorschaft Holbein's an der Dresdener Madonna geltend machen könne, welche doch „eine jenem Typus nahe verwandte individuelle Bildung von ausserordentlich anziehendem

Digitized by Google

Charakter zeige". Aber er verweist nun eben auf das seiner Entstehungszeit (1526) nach wahrscheinlich mit der Dresdener Madonna ungefähr gleichzeitige Bildniss der Offenburgerin, worin sich der Charakter anmuthiger Schönheit ebenfalls so entschieden ausspricht. Als ein Kennzeichen aber, dass auch bei der Dresdener Madonna ein anmuthig-schönes Modell der Wirklichkeit den Anhalt für seine realistische Wiedergabe gegeben, macht er das (der Darmstädter Madonna fehlende) Unterkinn der Dresdener Madonna geltend, was sicher kein Künstler ohne ein solches Modell der Madonna geliehen haben würde.

Endlich bringt er noch den deutschen Charakter der Dresdener Madonnendarstellung mit folgenden Worten zur Geltung:

„Und eine solche Natur einem Bilde der Madonna zu Grunde zu legen, in welcher alles Anmuthig-Schöne der germanischen Idealbildung mit so selbständiger Kraft wiederbelebt wird, dass auch nicht der leiseste Zug der Holbein doch wahrscheinlich bekannten italienischen Frauenschönheiten und der umbrischen oder toscanisch-lombardischen Schule hineinklingt, dessen scheint mir keiner von Holbein's Zeitgenossen fähig, geschweige denn ein Colorist des 17. Jahrhunderts, wie Wornum faselt."

Noch mündlich hat Dr. v. Zahn gegen mich hervorgehoben, wie die deutschen Künstler nach Holbein's Zeit das Anmuthig-Schöne in Darstellung ihrer Madonnen durch Anschluss an italienische Typen zu erreichen gesucht, so dass sich auch kein Einziger denken lasse, dem man eine solche Darstellung, wie sie das Dresdener Bild innerhalb des rein deutschen Charakters zeigt, zutrauen könne.

Waagen. Im Arch. XII. S. 243 (51) habe ich anmerkungsweise einer Angabe Schaslers in den Dioskuren (1866. S. 181) gedacht, wonach Waagen in einer Sitzung des Vereins für Kunst des Mittelalters und der Neuzeit vom 20. Mai 1866 geäussert hätte: „man werde nicht fehl gehen, wenn man in dem Darmstädter Bilde ein Altarblatt sehe, in dem andern [Dresdener] hingegen eine von Schülerhand reproducirte und zur Schmückung eines Zimmers bestimmte Darstellung voraussetze", — mit dem Beifügen, dass ich nicht sagen könne, wie diese Angabe mit den früheren Erklärungen Waagen's über das Autorschafts-Verhältniss beider Bilder stimme. Um hierüber eine sichere Auskunft zu erlangen, wandte ich mich brieflich mit einer Bitte deshalb an Geh. R. Waagen, von welchem ich die gefällige Erwiederung erhielt, „es sei ihm niemals

Digitized by Google

eingefallen, eine solche Aeusserung zu thun", wie ihm Dr. Schasler zuschreibt, sondern dieselbe sei eine reine „Erfindung". Hiezu folgende Ausführungen Seitens dieser hochachtbaren Autorität:

„Ich bin vielmehr stets der Ansicht geblieben, dass beide Bilder der Hauptsache nach von Holbein herrühren. Wenn in dem Dresdener Exemplar die Maria sogar einen edleren und ideelleren Charakter hat, so stehen dagegen die Portraits denen auf dem Darmstädter Exemplar nach und möchten theilweise von der Hand eines Gehülfen herrühren, wie ich denn, wie Sie ja selbst anführen, schon vor langer Zeit den Kopf des Bürgermeisters etwas trocken gefunden habe. Aber selbst die Theile der Portraits, welche von Holbein's Hand herrühren, sind begreiflicherweise, als Copien, nicht so lebendig und geistreich als die Originale. Sicher aber haben ihm die Familienmitglieder im Jahre 1529—1530, in welche das Dresdener Bild fällt, nicht von Neuem gesessen; es blieb ihm also nichts übrig, als sie so wieder zu geben, wie er sie auf dem Darmstädter Exemplar sah, während er bei der Maria einen freieren Spielraum hatte. Meine von jeher gehegte Ueberzeugung, dass das Darmstädter Exemplar für die Kirche bestimmt gewesen, möchte ich aber in so fern noch näher bestimmen, dass ich es, mit dem Dr. Woltmann, für ein Epitaphium halte. Auch kann ich von den Gründen, nach welchen ich in dem Dresdener Exemplar ein Familienbild, welches für das Haus gemalt worden, erkenne, nicht abstehen."

Woltmann. Im Anschluss an die Mittheilung seiner oben angeführten Entdeckungen über die Darmstädter Madonna bemerkt der Verfasser im Supplement zu seinem Holbein S. 453: „dass es [das in Venedig angekaufte Dresdener Exemplar] jenes selbe Bild sei, von welchem Sandrart sprach, vermuthete Algarotti nur aus Sandrart's Beschreibung, wie sein erster Brief, der darüber handelt, zeigt. Die angebliche Bestätigung, welche sein zweiter Brief beibringt, steht auf ganz schwachen Füssen: Ein Greis, Namens Griffoni, welcher früher bei Avogadro gedient, hatte ihm erzählt, sein Herr habe es um 1690 an Zahlungsstatt für eine Schuld aus dem Bankerott eines Amsterdamer Bankiers erhalten. Damals also befand sich das Original noch zu Amsterdam in der Hand der Familie, die es von Le Blon gekauft. War der Bericht, der das Dresdener Bild auch aus Amsterdam kommen lässt, begründet, so würde dies nur gegen die Originalität desselben sprechen."

Und weiter (pag. 453) im Anschluss an die Aufführung

Digitized by Google

des Dresdener Exemplars im Verzeichniss der Holbein'schen Werke: „Jedenfalls sind die unten Knieenden nicht von Holbein selbst gemalt. Obwohl die oben mitgetheilten Entdeckungen die früher für so sicher gehaltene Herkunft des Gemäldes zu einer höchst zweifelhaften machen, kann der Verf. sich doch nicht sofort entschliessen, das Werk für eine spätere Copie von anderer Hand zu halten. Die Madonna selbst namentlich ist zu schön dafür. Doch ist jetzt eine neue und schärfere Prüfung nöthig."

Gewiss hat Herr Woltmann in letzter Forderung Recht; nur dass leider schon zwischen den Gesichtspunkten und Resultaten der bisherigen Prüfungen Seitens der gewiegtesten Kenner ein solches Zerwürfniss besteht, um nicht besorgen zu müssen, dass es durch fernere Prüfungen vielmehr vermehrt als vermindert werden wird, da neue Grundlagen der kunstarchäologischen Forschung, als die bisher gemeinhin angewandten, noch nicht in Aussicht stehen. In der That, um nur einiger Hauptwidersprüche in den bisherigen Verhandlungen über die Frage zu gedenken: Indess Kugler (Kunstbl. 1845) zwar Holbein's Hand in den Nebenfiguren, weniger aber in der Madonna und dem Kinde findet, finden v. Zahn und Woltmann gerade das Umgekehrte; und indess Wornum die Dresdener Madonna zu schwach findet, um sie Holbein zuzutrauen, findet Woltmann sie zu schön, um sie Holbein nicht zuzutrauen. Indess Kugler und Wornum das Colorit des Dresdener Bildes nicht als charakteristisch für Holbein anerkennen, findet der alte Kunstkenner Walpole in der Carnation des Dresdener Bildes „jenen blühenden Schmelz (that enamelled bloom), der Holbein so eigenthümlich sei", wieder, nimmt Waagen (in einig. Bemerk.) für das Dresdener Bild die Aehnlichkeit seines Colorits mit demselben Holbein'schen Bildnisse des Bonifacius Amerbach als charakteristisch in Anspruch, mit welchem Wornum (p. 164 seines Werkes) die Aehnlichkeit des Darmstädter bezeichnend findet, und lässt v. Zahn die Schlüsse, die man aus dem bräunlichen Tone des Darmstädter Bildes für seine vorzugsweise Aechtheit vor dem Dresdener gezogen, überhaupt nicht gelten, da dieser Ton wesentlich von dem verdunkelnden Firnisse abhänge. Während Hübner und Schäfer gegen die Aechtheit des ganzen Dresdener Bildes überhaupt keinen Einwand erheben, schreibt Waagen vermuthungsweise zuerst (in einig. Bemerk.) nur den Teppich, dann (s. oben) auch theilweise die Portraitfiguren einem Gehülfen zu; spricht Woltmann überhaupt die unten knieenden Portraitfiguren Holbein entschieden ab, und hält seine Aechtheitsansicht so zu

Digitized by Google

sagen nur noch an der Madonna schwach aufrecht, und lässt Wornum schlechthin nichts von der Aechtheit des ganzen Bildes gelten.

Ohne nun irgendwie zu glauben, meinerseits die Frage erledigen zu können, mag man doch folgenden Bemerkungen über den Stand und die Wahrscheinlichkeitsverhältnisse der Frage noch den Raum gönnen.

Dass die Aechtheit des Darmstädter Exemplares jetzt vorzugsweise vor der des Dresdener Exemplares als historisch documentirt anzusehen, während man früher für keins von beiden die historische Zurückführung auf den Ursprung hatte, dürfte nicht zu bestreiten sein; aber ich wüsste doch nicht, warum durch die entschiedene Aechtheit des Darmstädter Exemplares die Aechtheit des Dresdener, was noch ganz mit denselben Eigenschaften dasteht als früher, nun auf einmal so viel unwahrscheinlicher geworden sein sollte, und alle jene Gründe, wonach man früher beide ihrem Hauptbestande nach für ächt hielt, bezüglich des Dresdener dadurch unkräftig geworden sein sollten, dass sie für das Darmstädter sich noch mehr gekräftigt haben. Lassen wir immer das Dresdener Exemplar aus demselben Amsterdam, wo sich das Darmstädter nachweislich befunden hat, nach Venedig gekommen sein; aber warum nicht eben so gut daher als von irgend einem andern Orte, wenn es einmal zwei ächte Exemplare davon gab? Denn, wenn schon zuzugestehen ist, dass durch dieses Zusammentreffen der Oertlichkeit die Möglichkeit erleichtert ist, zu denken, wie schon Wornum gedacht hat, dass das Dresdener Bild erst in Amsterdam als Copie des Darmstädter entstanden ist, so bleibt diess doch eben nur ein Gedanke, welchem die ganze Unwahrscheinlichkeit, dass ein Copist eine Leistung und Abänderungen von dieser Grösse und in solcher Richtung vollzogen haben sollte, noch ganz eben so wie früher entgegensteht. Um nach den allgemeinen Erörterungen v. Zahn's in dieser Hinsicht nur zweier charakteristischer Kleinigkeiten zu gedenken, wie denn überhaupt in Kleinigkeiten oft die schärfsten Kriterien liegen, so glaube ich in der Wandlung des Ausdrucks, den das obere Kind der Meier'schen Madonna vom Darmstädter zum Dresdener Bilde erfahren hat, einen der bindendsten Gründe zugleich für die Aechtheit des Dresdener Exemplares und die Ansicht vom kranken Kinde zu finden. Denn welchem fremden Copisten des Darmstädter Bildes hätte es einfallen können, den lächelnden Zug des Christkindes in einen schmerzlichen oder wehmüthigen zu verkehren, und dazu die im Darmstädter Exemplare heraufgezogenen Mund-

Digitized by Google

winkel des Kindes im Dresdener herabzuziehen? Nur dem Künstler selbst konnte es einfallen (so wenigstens sollte man meinen), und nur nach dem Motiv des kranken Kindes einfallen, indem er für den beglückenden Einfluss der Pflege des kranken Kindes Seitens der Madonna im ersten Exemplare den der Krankheitserscheinung im zweiten vorwalten liess. Wornum will in dieser Aenderung nur ein Ungeschick des Copisten sehen, und welches Copisten, — der die Dresdener Madonna malen konnte! Kein Schüler aber vermöchte die Richtung der Mundwinkel zu verwechseln. Man berücksichtige dabei, dass der Kopf der Madonna vom einen zum andern Bilde nach einer Mehrheit von Punkten so weit verändert ist, dass man selbst ein anderes Modell dafür glaubt annehmen zu müssen, der Kopf des Kindes aber wesentlich nur in diesem einen kleinen Zuge verändert ist. Das kann nicht geschehen sein, ohne dass der Künstler etwas mit dieser Aenderung sagen wollte. Was aber konnte ein fremder Copist damit sagen wollen?

Eine andere Kleinigkeit: Welchem Copisten konnte es so leicht einfallen, der Darmstädter Madonna in der Dresdener ein Unterkinn zuzufügen? Von Holbein aber giebt es noch zwei Beispiele von Madonnen mit Unterkinn.*)

Erinnern wir uns dazu, dass die Angabe von Fesch, Le Blon habe das aus der Nachlassenschaft von Iselin (zu dem es aus dem Besitz der Meier'schen Familie kam) gekaufte Bild an die Königin Maria verkauft, mit der Angabe Sandrart's, er habe es an Lössert verkauft, nicht stimmt, was, wenn doch Fesch's auf das Originalbild bezügliche Angabe nicht ganz aus der Luft gegriffen ist, sich am leichtesten durch eine Verwirrung der Nachrichten über beide ächte Bilder erklärt. Denkbar sogar, wie ich schon früher gelegentlich erinnerte, dass der betriebsame Bildermäkler Le Blon beide Exemplare gekauft hat, worauf man nichts bauen kann, was man doch aber als Möglichkeit im Auge zu behalten hat, wo es eine so wichtige Frage gilt. Ein Hauptpunkt aber wird immer der von v. Zahn hervorgehobene bleiben: man hat keinen Grund, das Dresdener Bild mit Wahrscheinlichkeit Holbein abzusprechen, so lange man keinen Künstler aufweisen kann, dem man es nach seiner Beschaffenheit mit grösserer Wahrscheinlichkeit zuschreiben kann, und ein solcher würde jetzt vorzugsweise in den Niederlanden zu suchen sei. Welchen dortigen Künstler will man aber nennen, der die Dresdener

*) Solothurner Madonna und Baseler Handzeichnung Nr. 81 (Braun 64).

Digitized by Google

Madonna malen konnte? Wornum ist auf Ludi oder Lodi verfallen, der nach einer Angabe im Fesch'schen Manuscript zwei Figuren des Bildes für Fesch copirte, als dasselbe noch in den Niederlanden war; und warum sollte Wornum nicht, wenn er das Bild einmal für unächt hielt, eine Vermuthung an diesen äusseren Umstand knüpfen? Doch schreibt mir Herr His-Heusler, diese Vermuthung sei „lächerlich", jene Copien von Ludi seien noch in Basel vorhanden; aber „ein ganz geringes Machwerk", wie denn auch Woltmann (Holb. II. 393) derselben als „sehr mittelmässiger Copien" gedenkt.

Das kann nun freilich Wornum nicht irren, sondern eher bestärken, da er ja auch das Dresdener Bild nur für das Machwerk eines Copisten von untergeordnetem Range erklärt, und namentlich in der Madonna, worin man von jeher ein Wunder der deutschen Kunst gesehen, einen der schwächsten Theile des Bildes findet, der an Holbein's Kunst nicht reiche. Ich weiss aber in der That nicht, auf wen Wornum gerechnet hat, Beistimmung in diesem Urtheile zu finden. Auf Deutsche natürlich nicht. Wenn aber seine Landsleute sonst etwas auf die natural force geben, die Wornum in unserer Madonna vermisst, ist es doch vorzugsweise nur da, wo sie mehr am Platze ist, als bei unserer Madonna, und es dürfte in dieser Hinsicht von Interesse sein, wenn ich dem Wornum'schen Urtheile gegenüber zwei andre englische Urtheile anführe, das der Mstrs. Jameson, die ein grosses Werk über alte Bilder, insbesondere auch Madonnenbilder geschrieben, und das des Mr. Blake, der eine grosse Kunstreise durch Europa gemacht und beschrieben hat.

Mrs. Jameson (p. 102 ihres Madonnenwerks. 3. Aufl.): „An Reinheit, Würde, Demuth (humility) und geistiger Anmuth (intellectual grace) ist diese ausgezeichnete (exquisite) Madonna niemals übertroffen worden, selbst nicht von Raphael.*) Das Gesicht, einmal gesehen, kommt uns nicht wieder aus dem Gedächtnisse (haunts the memory)." — Blake (Nr. 51 seiner Schrift): „Die Madonna ist das schönste Gesicht, was je ein deutscher Künstler ersonnen hat, die Van Eyck'sche Madonna zu Gent nicht ausgenommen, so süss, so klar, und königlich und hold (benign)." Dazu noch eine rühmende Schilderung des übrigen Bildes.

Wornum aber, ohne dieser oder anderer vorgängiger Auf-

*) Ein ähnliches Urtheil fällte schon im J. 1723 der englische Kunstreisende Wright nach einer Ansicht des Dresdener Bildes in Venedig von dem untern nackten Knaben.

Digitized by Google

fassungen der Dresdener Madonna betreffs ihres ästhetischen Werthes nur mit einem Worte zu gedenken, stellt sein Urtheil auf, als gäbe es kein anderes.

Freilich, nicht blos Wornum vermisst die „natural force“ in der Dresdener Madonna; schon Kugler hat ihren Charakter nicht energisch genug für den energischen Charakter Holbein's gefunden und darauf ein Aechtheitsbedenken gegründet. Aber dies unbestimmte Aperçu hält vor dem directen Vergleiche mit andern Holbein'schen Madonnendarstellungen nicht Stich. Indem ich meinerseits diesen Vergleich anstelle, der von den fachmässigen Kennern zur Begründung ihres Einwurfs schon vorher anzustellen war, finde ich das Eigenthümliche, dass, während Holbein's Christkinder in so überwiegender Mehrzahl ein munteres Ansehen haben, dass der Zweifel gegen das obere Kind unseres Bildes als Christkind darin eine Stütze finden kann, hingegen zwar keinesweges alle, aber nicht wenige Madonnen desselben eher einen trübseligen, ja fast weinerlichen, Ausdruck zeigen, so auf dem Doppelbilde im Freiburger Münster, so auf dem Titelblatt zu den Freiburger Stadtrechten, so auf der Baseler Handzeichnung Nr. 30 (Braun Nr. 58), so auf der Skizze zu den Baseler Orgelflügeln. Die Solothurner Madonna hat wenigstens einen sehr milden Ausdruck, und die Madonna der Baseler Handzeichnung Nr. 55 (Braun Nr. 14) nimmt es im gewinnenden Charakter mit der Dresdener Madonna fast auf. Soll man alle diese Madonnen desshalb für unächt erklären? Aber gerade ihre Aechtheit unterliegt keinem Zweifel.

Wenn endlich manche Nebenfiguren und Nebentheile des Dresdener Bildes nach Ausdruck oder Ausführung im Nachtheil gegen das Darmstädter stehen, und Manche hierin einen Grund finden, wenigstens diese Theile des Dresdener vielmehr einem Gehülfen als Holbein selbst zuzuweisen, so wird sich gegen die Möglichkeit hievon freilich nichts einwenden lassen; aber ein besonderes Gewicht wüsste ich doch nicht darauf zu legen. Abgesehen, dass man dasselbe, was sie Holbein's nicht würdig finden, vor ihnen zum Theil sogar bewunderungswürdig gefunden hat,*) und dass ich Woltmann's Ausstellungen an den Händen im Dresdener Bilde nicht beistimmen kann (s. unten), ist Holbein überhaupt in verschiedenen Bildern sich ungleich genug und hat manche mit einer Vollendung ausgeführt, die man in andern vergebens sucht, so dass man

*) Vergl. z. B. in Betreff der Portraitfiguren die Angaben und eigenen Aeusserungen Algarotti's Archiv XII. 217 f.

Digitized by Google

hienach allein nicht im Stande ist, Holbein ein Bild zuzusprechen oder abzusprechen. Unstreitig kam es dabei nicht blos auf den Fortschritt seiner künstlerischen Entwicklung, sondern auch darauf mit an, theils ob er sich einer Aufgabe mit Interesse und Liebe widmete, theils ob er dafür gut bezahlt wurde, theils ob er gerade viel oder wenig zu thun hatte. Nun sehe ich nicht ein, warum das, was sich zwischen verschiedenen Bildern Holbein's zeigt, nicht auch zwischen Haupt- und Nebentheilen desselben Bildes Platz finden konnte; vielmehr scheint mir die Auffassung v. Zahn's nur einfach natürlich, dass ein Künstler von lebhaftem Geiste wie Holbein bei der Wiederholung desselben Bildes sich in Betreff der Wiedergabe der Nebenfiguren und Details von Nebendingen nicht mehr gleich aufgelegt fand, als früher. Ja wohin wird man überhaupt kunstarchäologisch gerathen, wenn man jedes Bild nach der grössern und geringern Vollendung in Ausdruck und Ausführung der Theile in einen ächten und unächten Theil zerlegen will, indem man für die ächten Theile die grösste Vollendung, die der Künstler überhaupt erreicht hat, in Anspruch nimmt.

Wenn ich sagte, Woltmanu's Ausstellungen an den Händen im Dresdener Bilde nicht beipflichten zu können, so will ich damit aus doppeltem Grunde keinen entscheidenden Widerspruch erhoben haben, einmal, weil ich meinem anschaulichen Gedächtniss beim Vergleiche der Hände im Darmstädter und Dresdener Bilde nicht hinreichend traue, wenn schon ich von Dresden nur mit einem Tage Zwischenzeit nach Darmstadt reiste, und die Aufmerksamkeit ausdrücklich mit auf diesen Vergleich richtete, zweitens, weil ich überhaupt in Beurtheilung coloristischer Feinheiten kein hinreichend sachverständiges Urtheil in Anspruch nehmen kann; wünsche aber durch das Folgende eine Revision unserer beiderseitigen verschiedenen Auffassungen Seitens Sachverständiger zu veranlassen, um die meinige entweder verificirt oder corrigirt zu finden.

Woltmann sagt (Holb. I. 320): „Eben so wie die meisten Köpfe sind im Darmstädter Bilde auch die Hände sprechender und lebensvoller. Die Behandlung der Hände ist überhaupt stets ein Prüfstein für Holbein. Gerade in dieser Hinsicht besteht das Dresdener Bild am wenigsten. Selbst wenn kein zweites Exemplar vorhanden wäre, müssten desswegen Zweifel gegen Holbein's eigenhändige Ausführung entstehen. Man erkennt den Meister stets an der unvergleichlichen Feinheit, mit welcher er Frauenhände aus Manschetten hervor-

Digitized by Google

schauen lässt; die Hand des jungen Mädchens im Dresdener Bilde ist aber von solcher Feinheit weit entfernt. Jedem künstlerisch gebildeten Auge wird es unmöglich scheinen, dass derselbe Künstler die Hände auf diesem Gemälde und dem daneben hängenden Portrait des Morrett gemalt, mag letzteres gleich später fallen. Es könnte für die Madonna keine gefährlichere Nachbarschaft geben."

Nun sind von der Hand des jungen Mädchens nur die vorderen Fingertheile und zwar von der Rückenseite sichtbar, feinen glatten Frauenfingern aber überhaupt nicht viel abzusehen, und ich gestehe, desshalb versäumt zu haben, meine Aufmerksamkeit ausdrücklich auf den Vergleich jener Hände in beiden Bildern zu richten, was dagegen mit den Händen des Bürgermeisters, des jungen Menschen und der Madonna geschehen ist, welche dem Vergleiche ihre volle Fläche bieten, ohne zugestandermassen behaupten zu wollen, dass bei der Entfernung und Zwischenzeit zwischen der Betrachtung beider Bilder ein vollkommener Vergleich möglich war. Hienach aber fand ich im einen wie im andern Bilde eine schöne Abstufung in der Ausführung der Hand des alten Mannes, des Jünglings und der Madonna, wie sie dem Alter und dem Geschlecht derselben entspricht, ohne dass mir eins beider Bilder einen Vorzug vor dem andern darin zu haben schien, und nachdem mich Prof. Felsing auf eine eigenthümliche Feinheit im Darmstädter Bilde aufmerksam gemacht, nämlich die weissen Wurzelflecke an den Fingernägeln, fand ich auch diese nachher in der Grüder'schen Copie des Dresdener Bildes, welche sich in Basel (wohin ich von Darmstadt reiste) findet, wieder, wonach sie sich unstreitig auch im Original zu Dresden, das ich seitdem nicht wieder gesehen, finden.

Eben so kann ich mich nicht mit dem Nachtheile einverstehen, in welchen Woltmann die Ausführung der Hände des Dresdener Bildes gegen die des nachbarlichen Morrett setzt. Freilich sieht dessen Hand ausgearbeiteter aus, aber nur, weil es die Hand eines alten Mannes ist, und die Adern und Knöchel an der um den Handschuh zusammengeschlossenen Hand stark hervortreten, was man natürlich nicht entsprechend bei der Hand der Madonna und des Jünglings erwarten kann, indess die Hand des Alten eine nur individuell anders als beim Morrett geartete Ausführung keineswegs vermissen lässt.

Uebrigens legt das Vorige den schon von Prof. Hübner ausgesprochenen Wunsch, dass es doch endlich einmal zu einer directen Confrontation beider Bilder kommen möge, wieder recht nahe.

Digitized by Google

Mit all' dem will ich nicht sagen, dass die Aechtheit der Dresdener Madonna als eben so sicher angesehen werden könne wie die der Darmstädter, so lange nicht gleiche historische Belege dafür zu beschaffen sind, sondern nur, dass sie mit Rücksicht auf die immerhin nicht zu verachtende Tradition nach innern Gründen als sehr überwiegend wahrscheinlich bleibt, so lange nicht entschiedene historische Gegenbeweise gefunden werden, und dass selbst die mehr oder weniger kategorisch behauptete Unächtheit von Theilen des Dresdener Bildes noch grossen Zweifeln unterliegt. Ein bestimmteres Urtheil in dieser Hinsicht auszusprechen, würde ich nicht wagen, da ich es überhaupt unerwünscht finde, dass ein Begriff, von dem ich meinen sollte, dass er in der kunsthistorischen Kritik eine Hauptrolle zu spielen hätte, der Begriff blosser Wahrscheinlichkeit, darin fast abhanden gekommen ist.

Zu S. 251 (59). Berichtigung.

Die a. o. O. vermisste Erwähnung der Rehling'schen Familientafeln im Woltmann'schen Holbein-Werke ist von mir nur übersehen worden, und findet sich vielmehr darin Thl. I. S. 176.

Digitized by Google

Der

Münchener Jagdmaler und Kupferstecher

Joseph Georg Wintter.

Von

Dr. ph. A. Andresen.

Joseph Georg Wintter, nächst Ridinger der tüchtigste deutsche Jagdmaler seines Jahrhunderts, wurde den 30. Mai 1751 *) zu München geboren. Er war der Sohn des aus Gröningen gebürtigten Malers Johann Georg Wintter, der in Donauwörth und München seine Ausbildung erhalten hatte, zu Augsburg und am kölnischen Hofe eine Zeitlang arbeitete und 1744 als Hofmaler in kurfürstl. bayerische Dienste trat. — Unser junger Wintter genoss anfangs im Zeichnen und Malen den Unterricht seines Vaters, er machte erfreuliche Fortschritte und schon 1766 erhielt er in der kurfürstl. Hautlice-Manufactur zu München eine Anstellung, er zeichnete hier für Weber Muster zu den Bordüren der Teppiche, die er mit Laubwerk und Thieren schmückte. Im Jahr 1783 verliess er diese Anstalt, um sich ganz der Malerei zu widmen und eine selbstständige Lebensstellung zu begründen. Er nahm sich den unübertrefflichen Ridinger zum Vorbild und begann wilde und zahme Thiere, Jagdstücke und Landschaften zu zeichnen und zu malen, besonders aber den Hirsch, seine Lebensweise und seine Jagd. Seine Werke, die jedoch mehr in Zeichnungen und Radirungen bestehen als in Gemälden, erregten Aufsehen und Bewunderung, nächst Hollar und Ridinger hatte kein deutscher Maler verstanden, auf die Eigenthümlichkeiten der Wald- und Jagdthiere so einzugehen und

*) Die Angaben seines Geburtsjahres schwanken, Brulliot sagt 1720, wo jedoch sein Vater (geb. 1707) eben erst das 16. Jahr überschritten hatte, Nagler 1730, was ebenfalls nicht richtig sein kann, da Wintter erst 1789 noch in bester Manneskraft und mit Hinterlassung von kleinen Kindern starb.

Digitized by Google

dieselben so schön und geistreich im Bild wiederzugeben als Wintter. 1784 wurde er zum kurfürstl. Hof- und Jagd-Kupferstecher, 1787 zum wirklichen Hof-Kammerrath ernannt. Auch hatte er in diesem Jahre die Ehre als Mitglied in die kurfürstl. Akademie der Künste in Düsseldorf aufgenommen zu werden. Leider raffte ihn der Tod in der Vollkraft seiner Mannesjahre schon den 13. September 1789 hinweg. Er hinterliess eine Wittwe, die später der Kupferstecher Mettenleiter ehelichte, und zwei Knaben, Heinrich und Raphael, die sich ebenfalls der Kunst widmeten. Sein Bildniss hat der Maler Franck lithographirt.

Inhalt

des Werkes des Joseph Georg Wintter.

	No.
Das Paradies. 4 Bl.	1—4.
Die Fabeln des Aesop. 26 Bl.	5—30.
Vier Darstellungen aus der Thierfabel. 4 Bl.	31—34.
Verschiedene Thierstücke. 12 Bl.	35—46.
Viehstücke nach verschiedenen Meistern. 7 Bl.	47—54.
Jagd-Stillleben, nach M. Roos. 2 Bl.	55. 56.
Thierstücke, nach P. de Vos. 2 Bl.	57. 58.
Der Jäger mit den Leithunden, nach A. van de Velde.	59.
Die mit dem Hund spielende Hirtin, nach N. Berghem.	60.
Die Hirsch- und Saujagden. 4 Bl.	61—64.
Der Eber und der Wolf. 2 Bl.	65. 66.
Verschiedene wilde Thiere, mit französischen Aufschriften. 4 Bl.	67—70.
Verschiedene Jagdscenen. 4 Bl.	71—74.
Der ruhende Löwe.	75.
Der Strauss und der Affe.	76.
Die streitenden Hunde, und die von Hunden angebellte Sau. 2 Bl.	77. 78.
Verschiedene Thierköpfe. 4 Bl.	79—82.
Der Bär mit dem Bienenkorb.	83.
Die beiden Katzen.	84.
Das alte Gaul.	85.
Der stutzende Hirsch.	86.
Der Windhund mit dem Knochen.	87.
Der am Baumast hängende Hase.	88.
Der Uhukopf.	89.

Digitized by Google

	No.
Der predigende Hase.	90.
Der Löwe an dem Altar.	91.
Französischer Parforcehund, nach Ridinger.	92.
Das lauernde Windspiel.	93.
Der Katzenkopf.	94.
Der Hundekopf.	95.
Der schreiende Hirsch.	96.
Die Affenbarbierstube.	97.
Der von sechs Hunden angegriffene Eber.	98.
Das Aufsetzen des Hirschgeweihes. 12 Bl.	99—110.
Der Hirschpark. 4 Bl.	111—114.
Die wundersamen Hirsche. 7 Bl.	115—121.
Der Thiergarten zu Nymphenburg.	122.
Schleisheimer Hirschplan.	123.
Hirschgarten zu Nymphenburg.	124.
Höchenkircher Sauschit.	125.
Schloss Seefeld.	126.
Die Ansichten aus den Umgebungen von München. 6 Bl.	127—132.
Adresskarte des Meisters.	133.
Adresskarte des Grafen v. Törring-Seefeld.	134.
Adresskarte des Hof-Kammerraths v. Pirchinger.	135.
Adresskarte des Th. v. Waldkirch.	136.
Wappen des Hof-Kammerraths Wintter.	137.
Der Löwe mit dem Wappenschild.	138.
Silhouette des Malers G. v. Dillis.	139.

Anhang.

Der entfiederte Pfau, nach D. Schultz.	1.

Das Werk des Joseph Georg Wintter.

1—4. 4 Bl. **Das Paradies.**

H. 5″ 7—8‴, Br. 4″ 9—10‴.

Folge von 4 unbezeichneten Blättern.

1) Gott erscheint Adam.

Der nackte Adam ist in der Mitte zwischen zwei riesigen Bäumen auf einen Stein hingekniet, er ist nach rechts gekehrt,

Digitized by Google

streckt die Arme, die er zum Gebet faltet, aus und wendet seinen Kopf um nach der Lichterscheinung Gottes, die sich in Gestalt einer strahlenden Sonne ihm darstellt. Verschiedene Thiere ruhen vorn, rechts eine Löwin, links ein Fuchs bei zwei Hasen.

2) Dieselbe Darstellung anders.

Adam, nach links gekehrt, ist rechts vorn auf das eine Knie niedergesunken, stützt, die Hände gefaltet, die Arme auf einen Stein und blickt zur Lichterscheinung Gottes empor, die sich ihm zwischen riesigen Bäumen offenbart. Zwei geierartige Vögel sitzen in der Mitte vorn, der eine auf einem Ast, vier vierfüssige Thiere, darunter zwei Zebra, sind im Grunde links gruppirt.

3) Adam benennt die Thiere.

Adam steht in der Mitte bei einem Stein vor einem grossen Baum; verschiedene Thiere sind um ihn versammelt, rechts ein muthiges Ross, dem er, seinen Arm ausstreckend, seinen Namen giebt. Ein Löwe, ein Schaf, eine Ziege und ein Fuchs ruhen vorn in Frieden bei einander, und links im Grunde hinter dem Stein steht ein Hirsch. Der Hintergrund ist durch Wald geschlossen.

4) Dieselbe Darstellung anders.

Coupirtes Terrain mit einem kleinen Fluss zur Linken. Adam steht rechts zwischen einer Gebüschgruppe und einer Felswand, er breitet beide Arme aus und scheint den Vögeln ihre Namen zu geben. Verschiedene Thiere befinden sich in seiner Umgebung. Links vorn schwimmen auf dem Wasser zwei Schwäne, nach welchen ein im Uferschilf steckendes Krokodil seinen Rachen aufsperrt.

5—30. 26 Bl. **Die Fabeln des Aesop.**

H. 4″ 4—5‴, Br. 2″ 10‴.

Folge von 28 Blättern mit Aufschriften im Unterrand und der Angabe der betreffenden Fabel im Oberrand. Die Blätter sind sämmtlich links unten mit J G W. inv. fecit 1786 bezeichnet.

5) 3. Fa. Der Wolf und das Lamm.

Das Lamm steht zur Linken bei zwei Weidenbäumen in

Digitized by Google

einem Bach und unterredet sich mit dem Wolf, der rechts auf dem felsigen Ufer bei einer Quelle steht.

6) 6. Fa. Der Hund und der Schatten.

Er steht auf einem Bohlensteg über einem Bach und bellt sein eigenes im Wasser sich abspiegelndes Bild an. Links zwei Weidenbäume, im Hintergrund rechts eine Kirche und einige Häuser.

7) 7. Fa. Der Löwe mit andern Thieren auf der Jagd.

Das zornige Thier liegt bei einer Gruppe von Bäumen auf einem zu Boden geworfenen Hirsch, zwei Füchse bellen ihn an; zur Linken steht ein Esel.

8) 13. Fa. Der Fuchs und der Rabe.

Der Fuchs sitzt in der Mitte vorn vor einem hölzernen Zaun und schaut zum Raben hinauf, der, mit dem Käse im Schnabel, rechts auf dem Ast einer Eiche sitzt.

9) 22. Fa. Der Wolf und die Sau.

Der Wolf steht links, die Sau, mit zwei kleinen Ferkeln, ruht rechts vor der Mauer einer Bauernhütte.

10) 27. Fa. Die Hasen und die Frösche.

Sumpf mit Schilf zur Rechten; links auf dem Ufer drei Hasen, von welchen einer entflieht; zwei Frösche springen ins Wasser zu ihren anderen Cameraden. Im Hintergrund links ein Gehölz.

11) 35. Fa. Der Frosch und der Ochse.

Letzterer steht links auf dem erhöhten Ufer eines Baches, an welchem vorn rechts zwei Frösche sitzen. Im Mittelgrund erhebt sich hinter einem hölzernen Zaun eine hohe Baumgruppe in Gebüsch.

12) 38. Fa. Das Pferd und der Esel.

Beide stehen einander gegenüber, der Esel links vor der Thür eines Hauses. Das Ross, mit einer gestickten Satteldecke geschmückt und mit geflochtenen Mähnen, erhebt stolz und verachtungsvoll seinen Kopf, der beladene Esel hingegen senkt den seinigen.

Digitized by Google

13) 48. Fa. Der kranke Löwe und der Fuchs.

Der Löwe liegt zur Linken unter dem Eingang seiner Felshöhle, der Fuchs schleicht vorn rechts herbei.

14) 64. Fa. Der Hund und die Krippe.

Inneres eines Stalles mit Durchsicht auf einen mit Bäumen bewachsenen landschaftlichen Hintergrund. Ein Ochs ist im Begriff zu seiner Krippe zu schreiten, ein Hund, welcher rechts unter dieser Krippe auf der Streu liegt, bellt ihn an.

15) 82. Fa. Der Fuchs ohne Schwanz.

Er steht im Mittelgrund zwischen Bäumen auf einem Hügel und bellt zwei andere vorn befindliche Füchse an, die ihn zu verspotten scheinen.

16) 85. Fa. Der Hund und der Wolf.

Der Hund, weiss und schwarz gefleckt, steht rechts vorn vor einem Weidenbaum, der Wolf, auf einer vertieften Strasse, wendet seinen Kopf gegen ihn um. Links im Mittelgrund auf einem Hügel hinter einem hölzernen Zaun steht eine Bauernhütte vor Bäumen.

17) 94. Fa. Die Löwin und der Fuchs.

Erstere steht links vor einer grossen Eiche, der Fuchs, zur Rechten, ihr gegenüber.

18) 96. Fa. Das Reh und der Hirsch.

Ersteres, von hinten gesehen, steht zur Rechten, der Hirsch, von der Seite gesehen, links. Im Hintergrund Nadelbäume.

19) 112. Fa. Der Hund, der Hahn und der Fuchs.

Der Hund packt im Rücken den Fuchs am Fusse einer Eiche, auf deren Ast rechts oben der Hahn sitzt.

20) 116. Fa. Der einäugige Hirsch.

Das Thier weidet friedlich links vorn auf dem Ufer eines Sees; ein Jäger, rechts auf einem Kahn im Mittelgrund, legt seinen Bogen auf ihn an. Im Hintergrund hohe Berge.

21) 122. Fa. Der Schäfer und der junge Wolf.

Der Schäfer, rechts vorn unter einem grossen Baum,

Digitized by Google

schlägt mit seinem Knüppel auf den jungen Wolf ein, der ihm ein Lamm geraubt hat.

22) 163. Fa. Die Eiche und die Weide.

Eine Eiche mit entblössten Wurzeln auf einem Stein am Ufer eines Sumpfes, halb abgebrochen und auf die rechte Seite geneigt. Links im Sumpf Schilf.

23) 171. Fa. Der zum Arz gewordene Frosch.

Er sitzt links auf einer kleinen, vorn von Wasser bespülten Anhöhe, eine Kuh, ein Fuchs, Bär und Hirsch horchen seinen Rathschlägen. Im Hintergrund links vor Bäumen eine Dorfkirche und einige Hütten.

24) 173. Fa. Die zwei Freunde und der Bär.

Der eine ist links auf eine Gruppe von zwei grossen Eichenbäumen geklettert, der andere, vom Bär beschnüffelt, liegt unten ausgestreckt auf dem Bauche am Boden. Im Hintergrund Nadelwald, der durch einen hölzernen Zaun eingehegt ist.

25) 179. Fa. Der Löwe und die Stiere.

Der Löwe reisst vorn rechts vor einer schroffen, aber mit Bäumen bewachsenen Anhöhe einen Stier zu Boden; drei andere Stiere stürzen links im Mittelgrund in wilder Flucht davon.

26) 191. Fa. Der Schwan und der Storch.

Ersterer sitzt auf einem Wasser unterhalb des Fusses eines grossen Baumes, letzterer, nur zur Hälfte gesehen, steht rechts auf dem Ufer.

27) 199. Fa. Die Knaben und die Frösche.

Drei Knaben, zur Linken bei einem Weidenbaum auf dem Ufer eines Baches, werfen mit Steinen nach den im Wasser sitzenden Fröschen.

28) 213. Fa. Der Eber und der Fuchs.

Der Eber schreitet links vor einer Gruppe von drei grossen Bäumen vorbei; der Fuchs steht im rechten Mittelgrunde.

29) 229. Fa. Der Adler, die Katze und die Sau.

Die Sau hockt rechts unter den Wurzeln eines grossen Baumes, Katze und Adler sind auf den Aesten desselben.

Digitized by Google

30) 35. Fa.(?) Der Vater und seine Söhne.

Inneres einer Stube. Der Vater sitzt rechts in einem Lehnsessel an einem Tisch vor einem Kachelofen und hält ein Bündel Stöcke mit beiden Händen, seine fünf Söhne, noch in Kindesjahren, stehen links ihm gegenüber und horchen seinen Worten.

31—34. 4 Bl. **Darstellungen aus der Thierfabel.**

H. 4″ 6‴, Br. 2″ 8—9‴.

Die Blätter haben doppelte Einfassungslinien, tragen im Unterrand erklärende Beischriften und links im Oberrand die Paginaziffer des Buches, zu welchem sie gehören. 1 Blatt ist von Mettenleiter radirt.

31) Dieses Geheimniss bleibt unter uns.

In einem dunkeln Zimmer, vor dessen Hinterwand ein Actenregal steht, sitzt rechts hinter einem Tisch in einem Lehnstuhl ein Fuchs, in der Kleidung eines Richters, er hat ein Actenstück vor sich liegen und wendet den Kopf zu einer bei ihm sitzenden Gans um, die mit einer Perrücke und einem Mantel bekleidet ist. Eine geköpfte und gerupfte Gans liegt am Boden. Links unten: J. Mettenleiter inv. et fec. 1788.

32) Was doch schönes um die Mode ist.

Thierball. Ein Uhu, Pfau, Rabe und andere Vögel tanzen. Affen bilden das Orchester, das von einem Esel und Ochs dirigirt wird. Ueber dem Orchester hängt zwischen zwei Wandlichtern ein Kronleuchter. Ohne Bezeichnung.

33) Das waren Gänse so wie es keine mehr giebt.

In einer felsigen Schlucht stehen links unten neun Gänse, sie hören und beschnattern die Rede eines rechts auf der Höhe vor einem Baum stehenden Schwanes. Auf der Höhe des linken Hintergrundes verrichtet eine Gans ihre Verehrung vor einer Ganssäule. Unten links: J. G. Wintter inv. et fec. 1788.

34) Ich fliehe aus dem gesitteden Europa wider in mein Bengalen.

Ein Tiger entflieht vorn rechtshin vor den Attributen des gesitteten Europa's, welche sind: Acten, Geldbeutel, Kanone,

Digitized by Google

Mörser und im Hintergrund Galgen und Rad mit getödteten Verbrechern. Ohne Bezeichnung.

35—46. 12 Bl. **Verschiedene Thierstücke.**

Numerirte Folge aus dem Jahre 1784; 5 Blätter mit, die übrigen ohne Einfassungslinien.

35) Das Titelblatt.

Verschiedene Thier-Stücke von Joseph Georg Wintter invendirt und radirt in München anno 1784. Dieser Titel steht in der Mitte an einem Fels, der oben mit Gras bewachsen ist. Ein Reh steht zur Linken vor dem Fels, eine Rehkuh und ein Kalb ruhen rechts vorn. In der Mitte des Unterrands die Numer 1.

H. 4″ 9‴, Br. 7″.

36) Der Löwe.

Das furchtbare Thier ruht vorn, nach rechts gekehrt, vor dem Eingang zu seiner Höhle, die links im Felsen angedeutet ist. Unten in der Mitte im Boden der Name J. G. Wintter invenit et Fect. 1784. In der Mitte des Unterrandes die Zahl 2 verkehrt.

H. 5″, Br. 7″ 4‴.

37) Der Luchs.

Das katzenartige Thier ruht, alle Viere ausgestreckt, den Kopf erhoben, auf dem Erdboden, es ist nach rechts gekehrt, wendet den Kopf aber gegen den Beschauer. Links im Grunde ist ein Fels angedeutet, an welchem der Name J. G. Wintter inv fecit 1783 zu lesen ist. Unten in der Mitte im Erdboden die Numer 3. Ohne Einfassungslinien.

H. 5″ 5‴, Br. 7″ 8‴.

38) Der Leopard.

Das Thier schleicht vorn, mit scharf lauerndem Blick; gegen links. Auf beiden Seiten des Mittelgrundes erheben sich Felsen, auf deren linkem zwei kleine Palmen wachsen. In der Mitte des Unterrandes die Numer 4, rechts: J. G. Wintter invenit et Fecit ano 1784.

H. 5″, Br. 7″ 4‴.

Digitized by Google

39) Der Hirsch.

Das kräftige, das Maul zum Schreien öffnende Thier schreitet vorn gegen rechts. Baum- und Gebüschgruppen sind im Hintergrund angedeutet. Rechts unten J. G. W. inv 1782. Ohne Numer und Einfassungslinien.

H. 5″ 2‴, Br. 7″ 4‴.

40) Der Eber.

Er ruht, nach rechts gekehrt, vor seinem steinernen Troge und vor dem offenen Stall, der zur Linken ist und noch ein zweites Thier dieser Art beherbergt. Oben am Pfosten der Stallthür Wintter's Zeichen und die Jahreszahl 1783. Unten in der Mitte die Numer 6. Ohne Einfassungslinien.

H. 5″ 4‴, Br. 7″ 8‴.

41) Der Gaul.

Alte stumpfschwänzige Mähre von nichts weniger als schönen Formen und Verhältnissen, nach rechts gekehrt, in einer Landschaft in ruhender Haltung stehend. Im Grunde links ist ein Hügel, rechts Gebüsch angedeutet. Zwischen den Beinen des Thieres die Zahl 7, links unten: J. G. Wintter inv et fec. 1783. Ohne Einfassungslinien.

H. 5″ 5‴, Br. 7″ 8‴.

42) Der Hühnerhund.

Er steht, nach rechts gekehrt, auf einem abgeplatteten, mit Gras bewachsenen felsigen Hügel und richtet den Blick aufwärts. Links ein alter, ausgehöhlter Baum. Unten am Hügel die Numer 8, in der Nähe J. G. Wintter inv. 1783. Ohne Einfassungslinien.

H. 5″ 4‴, Br. 7″ 7‴.

43) Der Windhund mit dem Hasen.

Der Hund, welcher schwitzend seinen Kopf nach links umwendet, hat seine Beute eingeholt; er schlägt seine linke Vorderkralle in den Hals des Hasen, der durch diesen Schlag in seinem gestreckten Lauf gehemmt wird. Bäume und Gebüsch befinden sich im Hintergrund. Unten in der Mitte die Numer 9 und rechts davon: J. G. Wintter inv. 1783. Ohne Einfassungslinien.

H. 5″ 4‴, Br. 7″ 8‴.

Digitized by Google

44) Der vorstehende Hühnerhund.

Der Hund ist auf seinen Vorderkörper still niedergeduckt; zwei Rebhühner, rechts zwischen Grashalmen, betrachten aufmerksam den fremden ungewohnten Gast. Unten in der Mitte die Numer 10, links an einem Markstein das Zeichen des Künstlers mit der Jahreszahl 1783. Ohne Einfassungslinien.

H. 5″ 5‴, Br. 7″ 8‴.

45) Das Reh.

Es ruht, nach links gekehrt, auf einem Hügel. Rechts hinter seinem Rücken ist ein hölzerner Zaun, welcher Bäume einschliesst. Links im Unterrand: J. G. Wintter inv. et fecit 1784. In der Mitte die verkehrte Numer 11.

H. 5″, Br. 7″ 3‴.

46) Die Hyäne.

Sie steht in der Mitte vorn nach links gekehrt, auf einer bewachsenen felsigen Anhöhe und blickt lauernd in das Thal oder in die Tiefe hinab. Im Unterrand links: J. G. Wintter fecit 1784. In der Mitte die Numer 12.

H. 4″ 10‴, Br. 7″ 1‴.

47—54. 8 Bl. **Viehstücke nach verschiedenen Meistern.**

H. 4″ — 4″ 1‴, Br. 5″ 8—9‴.

Eine im Unterrande numerirte Folge mit Einfassungslinien, nach Zeichnungen von Both, Berghem, Du Jardin und Roos.

47) Das Titelblatt.

Viech-Stücke Nach verfchiedenen Meifter Radirt von Jofeph Georg Wintter Thier Maller in München 1784. Dieser Titel steht zur Linken am Piedestal einer Säule. Rechts vorn ruht eine wiederkäuende schlummernde Ziege, hinter demselben, sowie hinter einem Hügel steht ein Schaf. Im Unterrand links: J. H. Roos inv. In der Mitte die Numer 1.

48) Die stallende Kuh.

Sie steht, nach links gekehrt, vorn rechts auf etwas ansteigendem Weideterrain, zwei Schafe, von welchen das eine

Digitized by Google

ruht, befinden sich links in ihrer Nähe etwas weiter zurück. Rechts, im fernen Hintergrunde, nehmen wir hinter Wasser die Häuser eines Dorfes mit einer Windmühle wahr. Im Unterrand links: C. du chardin inv. fecit, in der Mitte die verkehrte Numer 2, rechts: J. G. Wintter fect 1783.

49) Die stehende wiederkäuende Kuh.

Sie steht in der Mitte, nach links gekehrt, bei einem bei Kräutern liegenden Baumstamm. In der Mitte des fernen Hintergrundes erblicken wir eine Dorfkirche, rechts auf einem Hügel einige Hütten. Im Unterrand links: K. du. jardin inv, in der Mitte die verkehrte Numer 3, rechts: J. G. Wintter 1784.

50) Die liegende wiederkäuende Kuh.

Sie liegt vorn, nach links gekehrt, an einem kleinen Hügel, auf welchem rechts hinter ihr ein Bretterverschlag errichtet ist. Links im Hintergrund nehmen wir bei Bäumen einige Hütten wahr. Im Unterrand links: K. du jardin inv., in der Mitte die verkehrte Numer 4, rechts: J. G. Wintter Fecit 1784.

51) Die stehende und die liegende Kuh.

Beide befinden sich im Vorgrund eines zur Linken ansteigenden Weideplanes, die stehende, nach rechts gekehrt, wendet den Kopf gegen den Beschauer, die andere, vom Rücken gesehen, liegt rechts. Im Unterrand links: K. du jardin inv., in der Mitte die Numer 5, rechts: J. G. Wintter fculp. 1784.

52) Der Stier.

Er steht, nach rechts gekehrt, in ruhender Haltung in der Mitte vorn. Das Terrain ist eingeschnitten und hügelicht und trägt im Hintergrund rechts und links einige kleine Gebüschgruppen. Im Unterrand links: Berchem inv., rechts: J. G. Wintter fculp. Ohne die Numer 6. Mit sehr dicken Einfassungslinien.

53) Die grasende und die ruhende Kuh.

Jene, rechts vorn, schreitet, ihre Nahrung suchend, gemächlich nach links, diese liegt, von vorn gesehen, im linken Mittelgrund bei einem hölzernen Zaun unter einem Baum. Im rechten Hintergrund erblicken wir eine Kirche. Im Unterrand links: K. du jardin inv., rechts: J. G. Wintter fculp. 1784. Ohne Numer.

Digitized by Google

54) Die beiden ruhenden Kühe.

Sie liegen dicht hintereinander links vorn vor einer mit Bäumen bewachsenen felsigen Anhöhe, die vordere nach rechts, die hintere nach der entgegengesetzten Seite gekehrt. Rechts vorn am Boden ein vermoderndèr Baumstamm. Im Unterrand links: Both inv., in der Mitte die Numer 8, rechts: J. G Wintter fculpt. 1784.

55. 56. 2 Bl. **Jagd-Stillleben, nach Melch. Roos.**

H. 4″ 10‴, Br. 6″ 5‴

Gegenstücke, nach Gemälden dieses Meisters. Mit doppelten Einfassungslinien.

55) Der erlegte Hirsch vor dem Baum.

Das am Boden liegende Thier ist mit den Hinterläufen am Ast eines Baumes festgebunden, zwei gekuppelte Hunde halten links vom Baum in der Nähe eines Korbes Wache. Rechts erblicken wir ein Stachelschwein, im linken Hintergrund der Landschaft eine Ruine. Im Unterrand links: Melchior Roos pinx., rechts: Jo. Wintter Sculp.

56) Der erlegte Hirsch mit Geflügel.

Er liegt in der Mitte des vorderen Planes nach rechts gekehrt, zwei Hunde halten hinter ihm Wache bei einem Geflügelkorb, der links vor dem Fusse eines Baumes steht. Vier todte Schnepfen und Enten liegen links am Boden. Vorn etwas Wasser. Im Unterrand links: Melchior Roos pinx., rechts: Jo. Wintter Sculp.

57. 58. 2 Bl. **Thierstücke, nach Paul de Vos.**

H. 4″ 11‴, Br. 7″ 11‴.

Gegenstücke, nach Gemälden dieses Meisters. Mit doppelten Einfassungslinien.

57) Verschiedene Vierfüsser und Vögel.

(Nach dem Paradies des P. de Vos.)

Im Vorgrund einer ausgedehnten Landschaft versammelt, zur Linken zwei Pferde, rechts ein Hirsch, Löwe, Strauss, Fuchs etc., in der Ecke unten zwei Tauben. Im Unterrand links: Paul de Vos pinx., rechts: Jos. Wintter Sculp. 1784.

Digitized by Google

58) Der gehetzte Rehbock.

Das Thier, von mehreren Hunden verfolgt, flieht rechtshin, einer der Hunde ist ihm bereits zur Seite, ein zweiter nahe den Hinterläufen, ein dritter arbeitet sich links gegen oben hinter einem Weidenbaum hervor. Im Unterrand links: Paul de vos pinx., rechts: Jos. Wintter Sculp. 1784.

59. Der Jäger mit den Leithunden.

H. 4″ 5‴, Br. 6″ 3‴.

(Nach A. van de Velde. Copie nach P. de Laer's Blatt Bartsch Nr. 6.)

Ein Jäger mit rundem breitkrämpigen Hut auf dem Kopf, dem Hifthorn hinter dem Rücken und einen langen Stock in der Hand bei einer Gruppe von sieben Jagdhunden, welche drei verschiedenen Raçen angehören, zwei liegen rechts am Boden, zwei andere befinden sich zwischen dem Jäger und drei Windhunden; der Jäger hält das Leitseil der letzteren und giebt vorübergebeugt dem einen dieser Thiere aus seiner Hand zu fressen. Links oben in der Fensteröffnung eines alten Gemäuers sitzt eine schlafende Katze. Im Unterrand links: A. V. Velde inv 1657, rechts: J. G. Wintter fculp. Mit dicken Einfassungslinien.

60. Die mit dem Hunde spielende Hirtin.

H. 7″ 3‴, Br. 5″ 2‴.

(Nach N. Berghem.)

Sie sitzt, nach rechts gekehrt, auf einem schreienden, in einem Wasser stehenden Esel und hält in ihrer Linken ein Stückchen Brod, nach welchem der bellende Hund aufspringt. Der rechte Hintergrund ist durch Andeutung von Felsen und Bäumen geschlossen; wir lesen hier gegen oben: Berghe 1622. Unten rechts im Grase kaum wahrnehmbar Wintter's Name und die Jahreszahl 1788. Ohne Einfassungslinien.

61—64. 4 Bl. **Die Hirsch- und Saujagden.**

H. 3″ 10‴, Br. 4″ 9‴.

Folge von vier unbezeichneten Blättern, welche sämmtlich ohne Einfassungslinien sind.

61) Der Anstand auf den Hirsch.

(Waldpartie.)

Der Jäger steht links zwischen Bäumen und ist im Begriff,

Digitized by Google

sein Gewehr auf den Hirsch anzulegen. Dieser, ohne Ahnung seiner Gefahr, weidet ruhig im rechten Grunde auf einer Lichtung des Waldes.

62) Der angeschossene Hirsch.

Das edle Thier liegt todt links vorn auf dem Boden vor einem bewachsenen Felsstück, der Jäger stürzt rechts zwischen Bäumen hervor, sein Hund schleicht sich um das Hintertheil des edlen Wildes herbei.

63) Der Eber auf der Lauer.

Tannen, zwischen welchen eine hölzerne Einzäunung wahrgenommen wird, erheben sich zur Linken und ziehen sich in den Hintergrund, wo das Terrain sich senkt, hinab. Der Eber steht vorn auf einem lichten Platz, er ist etwas nach rechts gewendet und scheint auf irgend ein ihm verdächtiges Geräusch zu horchen. Rechts am Bildrand steht ein kahler, nur zur Hälfte sichtbarer Baum.

64) Der angeschossene Eber.

Hügelichtes Waldterrain. Das verletzte Thier liegt rechts vorn am Boden. Der Jäger, winterlich gekleidet, sein Pfeifchen im Mund, sitzt bei ihm auf einem Baumstamm. Die Ecken dieses Blattes sind abgerundet.

65. 66. 2 Bl. **Der Eber und der Wolf.** (1784.)

H. 4″ 2‴, Br. 5″ 11‴.

65) Der ruhende Eber.

Er liegt vorn, nach rechts gekehrt, vor einem links stehenden dicken Baum. Das Terrain ist rechts offen und im Hintergrund dieser Seite, wo es etwas ansteigt, durch leicht skizzirte Nadel- und Laubbäume geschlossen. Im Unterrand rechts: J. G. Wintter invenit et fecit 1784.

66) Der Wolf vor seiner Höhle.

Er sitzt, nach links gekehrt, vorn rechts vor seiner Felshöhle; dieselbe ist licht, doch versperrt der Fels die Aussicht in den Hintergrund, die nur links auf bewachsenes felsiges Terrain offen ist. Im Unterrand rechts: J. G. Wintter invenit et fecit 1784.

Digitized by Google

67—70. 4 Bl. **Verschiedene wilde Thiere.** (1788.)
H. 4″ 5‴, Br. 5″ 10‴.

Folge von 4 Blättern mit französischen Aufschriften oben in der Mitte. Ohne Einfassungslinien.

67) Un Lion superbe d'Afrique.

Er steht in lauernder Haltung, von der Seite gesehen, nach rechts gekehrt, und erhebt seinen Schwanz über den Rücken. Das Terrain ist eben, mit Gras bewachsen und ohne Hintergrund. Unten rechts an einem kleinen Stein: J G Wintter fecit 1788.

68) Le grand Tigre royal du Bengale.

Er steht auf ähnlichem Terrain, ebenfalls in Profil gesehen, jedoch nach links gekehrt. Er öffnet den Rachen und ringelt den gesenkten Schwanz. Unten links an einem Stein: J G Wintter fecit 1788.

69) Un Leopards d'Afrique.

In schreitender Haltung nach rechts, den Kopf jedoch gegen den Beschauer umwendend. Links im Hintergrund eine Felsmasse, auf welcher eine kleine Palme wächst. Unten links unter dem Grase: Wintter fec.

70) L'Hiene animal d'Afrique.

In Profil nach links, in schreitender Haltung auf einem abgeplatteten, mit Gras bewachsenen Fels; sie lauert, den Rachen öffnend, gegen den Beschauer. Zur Linken ein Fels mit zwei Palmen. Unten rechts: J G Wintter fec 1788 Monachij.

71—74. 4 Bl. **Verschiedene Jagdscenen.**

Folge von vier Blättern, aus dem Jahre 1777. Ohne Einfassungslinien.

71) Der von Hunden angefallene Hirsch.

Vor leicht skizzirtem waldigen Hintergrunde ist in der Mitte vorn ein von drei Hunden angefallener Hirsch nahe daran zusammenzubrechen, er hat von der rechten Seite her über einen Graben einen Sprung gemacht. Einer der Hunde, zu Boden geworfen, liegt auf dem Rücken, die beiden andern packen ihn im Rücken und am Ohr. Unten links: J G. Wintter Fec. 1777. Weiter gegen die Mitte ein Stern.

H. 3″ 11‴, Br. 5″ 9‴

Digitized by Google

72) Der verendete Hirsch.

Er liegt, mit dem Kopf gegen vorn, mit den Füssen nach links gekehrt, an einem Fels, der die Aussicht in den rechten Hintergrund der Landschaft verdeckt. Das Gewehr des Jägers lehnt zur Linken gegen einen Stein. Leicht skizzirte Bäume stehen im linken Hintergrund. Unten links: J G Wintter fecit. In der Mitte ein Stern.

H. 3″ 11‴, Br. 5″ 9‴.

73) Der von zwei Hunden angegriffene Bär.

In der Mitte vor einem Fels, in welchem zur Rechten die Höhle des Thieres angedeutet ist, kämpft ein Bär gegen zwei unterliegende grosse Hunde, den einen, der ihn am Ohr packt, drückt er mit seiner rechten Vordertatze im Rücken zu Boden, den andern, der tödtlich verwundet bereits auf dem Rücken liegt, hält er mit der linken Tatze fest. Unten links: J G Wintter 1777.

H. 3″ 10‴, Br. 4″ 7‴.

74) Der von drei Hunden angegriffene Eber.

Das nach rechts fliehende Thier wird in der Mitte vorn von drei grossen Hunden angefallen, welche alle Kraft anwenden, um es festzuhalten, zwei packen es an den Ohren, der dritte am Unterkiefer. Im Hintergrund leicht skizzirtes Baumwerk. In der Mitte unten: J G Wintter 1777.

H. 3″ 9‴, Br. 4″ 10‴.

75. Der ruhende Löwe.

H. 4″ 2‴, Br. 6″ 2‴.

Er liegt, von der Seite gesehen, nach rechts gekehrt vor seiner Höhle, welche links in Felsen angedeutet ist. Vorn links am Boden ist der Schädel eines verzehrten Thieres angedeutet. Am Stein über dem Eingang zur Höhle Wintter's Zeichen und die Jahreszahl 1778 (die beiden 77 verkehrt). Ohne Einfassungslinien.

76. Der Strauss und der Affe.

H. 5″ 10‴, Br. 4″ 5‴.

Der Strauss, von der Seite gesehen und nach rechts gekehrt, steht im Vorgrund einer öden Landschaft, deren ganzer Baumwuchs nur in zwei Palmen rechts hinten auf einer Anhöhe besteht. Der Riesenvogel schreit, weil ein aufrecht-

Digitized by Google

stehender Affe ihn am Hinterkörper festhält und Federn ausrupft. Oben links lesen wir: L'autriche male de neuf pieds de hauteur, venant de l'Arabie. Ohne Bezeichnung und Einfassungslinien.

77. 78. 2 Bl. **Die streitenden Hunde, die von Hunden angebellte Sau.**

H. 4″, Br. 6″ 7‴.

Gegenstücke aus dem Jahre 1783. Ohne Einfassungslinien. Die ersten Abdrücke sind vor der Adresse Jos Geo Wintter inv et fece exc. rechts unten.

77) Die streitenden Hunde.

Landschaft mit einer alten Weide zur Linken und einer Hundehütte rechts im Grunde vor Gebüsch. Zwei grössere Hunde, von welchen der eine in der Mitte des Blattes auf einem kleinen Hügel steht, bellen einen kleineren an, der seine aus einigen Knochen bestehende Beute vertheidigen zu wollen scheint. Unten rechts im Boden: J G Wintter inv 1783.

78) Die von Hunden angebellte Sau.

Die Sau, in schreitender Haltung, ist links vor Nadelbäumen, drei Hunde, zwei grössere und ein kleinerer, von der entgegengesetzten Seite hergekommen, bellen sie wüthend an. Unten links Wintter's Zeichen und die Jahreszahl 1783.

79—82. 4 Bl. **Verschiedene Thierköpfe.**

Folge von vier Blättern, aus dem Jahre 1776. Ohne Einfassungslinien und Numern.

79) Der Löwenkopf.

Das furchtbare, starkmähnige Thier liegt in der Oeffnung seiner Höhle und richtet den stieren Blick aufwärts, sein Kopf ruht zwischen seinen Vordertatzen auf dem Boden. Unten links: J. G. Wintter invenit et fecit 1776. (Die beiden 77 der Jahreszahl verkehrt.)

H. 4″, Br. 5″ 1‴.

80) Der Bärenkopf.

Das Thier, von vorn gesehen, sperrt den Rachen auf und klammert sich mit den Vorderkrallen am Boden fest. Unten links: J. G. Wintter del. et sculp. 1776.

H. 4″, Br. 5″ 1‴.

Digitized by Google

81) Der Eberkopf.

In Profil gesehen und nach rechts gekehrt, er sperrt das Maul auf und ist mit einem weissen Tuch bedeckt. Unten rechts: Joseph Geo. Wintter del. et Sculp.

H. 3" 9‴, Br. 4" 9‴.

82) Der Wolfskopf.

Nach links gewendet und ebenfalls den Rachen aufsperrend. Ein weisses Tuch ist um seinen Hals gewunden. Unten links: J. G. Wintter del. et sculp. 1776.

H. 4", Br. 5" 1‴.

83. Der Bär mit dem Bienenkorb.

H. 2" 2‴, Br. 2" 9‴.

Wie es scheint eine Vignette. — Ein nach rechts gekehrter, auf den Hinterfüssen hockender Bär hält mit seiner linken Vordertatze einen umgestürzten Bienenkorb, während er mit der rechten seinen durch die erzürnten Bienen verwundeten Kopf kratzt. Im Hintergrund Gebüsch. Oben links: J. G. Wintter. Ohne Einfassungslinien.

84. Die beiden Katzen.

H. 2" 3‴, Br. 3".

Wie es scheint ein Kater und eine Katze, die ihre Liebschaft mit dem gebräuchlichen Schreien und Schlagen der Vordertatzen einleiten. Sie befinden sich im Freien vor einem hölzernen Verschlag, hinter welchem Gebüsch steht. Links oben: J. G. Wintter inv 1784. Ohne Einfassungslinien.

85. Der alte Gaul.

H. 2" 11‴, Br. 3" 11‴.

Er steht im Freien, nach rechts gekehrt, in ausruhender Haltung, ist stumpfschwänzig und zieht sein rechtes Hinterbein etwas empor. Das Landschaftliche der Radirung ist nur leicht skizzirt; links hinter den Füssen des Gauls liegt am Boden ein Baumstamm. Unten rechts Wintter's Zeichen. Ohne Einfassungslinien.

86. Der stutzende Hirsch.

H. 2" 7‴, Br. 2" 11‴.

Das edle, im Vorgrund nach rechts schreitende Thier scheint, durch irgend ein Geräusch erschreckt, plötzlich in

Digitized by Google

seinem Lauf einzuhalten. Links auf einem kleinen Hügel zwei Bäume, rechts ein hölzerner Zaun, der ein Gehölz einhegt. Im Unterrand links: J. Wintter fece et exc.

87. Der Windhund mit dem Knochen.

H. 2″ 1‴, Br. 3″ 5‴.

Das Thier liegt in der Mitte vor einem von Gebüsch durchwachsenen hölzernen Zaun, es ist nach rechts gekehrt und nagt an einem Knochen. Im Unterrand links: J. Wintter inv. fece et exc.

88. Der am Baumast hängende Hase.

H. 4″ 3‴, Br. 2″ 6‴.

Jagd-Stillleben. Ein geschossener Hase hängt mit dem einen gespaltenen Hinterlauf an dem Aststumpf eines rechts stehenden Baumes. Eine wilde Ente liegt links bei ihm auf dem Boden. Im Unterrand: J G. Wintter inv. et sulp (sic) ao 1783.

89. Der Uhukopf.

H. 3″ 10‴, Br. 2″ 5‴.

Von vorn gesehen. Unten links: J G Wintter. Ohne Einfassungslinien.

90. Der predigende Hase.

H. 1″ 7‴, Br. 10‴.

Der Hase, nach Prediger Art mit Bäffchen um den Hals, sitzt aufgerichtet rechts vor Gebüsch und hält, mit der rechten Vorderpfote gesticulirend, eine Rede an vier ihm gegenübersitzende Hunde, die einen gefangenen oder erlegten Hasen zwischen sich haben. Links im Grunde hinter einem hölzernen Zaun eine Hütte. Unten rechts im Grase: J G W 1782. Ohne Einfassungslinien.

91. Der Löwe bei dem Altar.

H. 1″ 10‴, Br. 2″ 2‴.

Ein Löwe sitzt vor einem zur Linken stehenden Altar, von welchem er sich jedoch zu einem rechts auf den Hinterfüssen sitzenden Hündchen abwendet, das ihm zu beichten scheint. Ein zweiter Hund sitzt links vor dem Altar, ein dritter — wenn es nicht ein Wolf sein soll —, wie es scheint der Ankläger, ist mit den Vorderfüssen auf den Altar geklettert, auf welchem ein Leuchter und ein aufgeschlagenes Buch sich

Digitized by Google

befinden. Unten links: J G intter inv. 1791(?). Ohne Einfassungslinien.

92. Französischer Parforcehund.

H. 3″ 11‴, Br. 5″.

(Nach J. E. Ridinger.)

Das gescheckte, von der Seite gesehene und nach links gekehrte Thier steht vorn in einer Landschaft, in welcher wir links im Gebüsch einen Kirchthurm wahrnehmen. Der mittlere, von Gebüsch und einem rechts befindlichen Kornfeld eingefasste Plan scheint einen lichten Wiesengrund zu bilden. Im Unterrand: Francoesifcher par Force Hund. Links: J. E. R. Rechts: J G Wintter Fecit 1776. Ohne Einfassungslinien.

93. Das lauernde Windspiel.

H. 4″, Br. 5″ 1‴.

Es steht, nach rechts gekehrt, in einer Landschaft, deren vorderer Plan uneben ist. Durch den Hintergrund, der keine Ferne hat, zieht sich ein hölzerner Zaun, hinter welchem sich links eine Tanne erhebt. Unten rechts im Rande: J Wintter fec. Ohne Einfassungslinien.

94. Der Katzenkopf.

H. 1″ 7‴, Br. 1″ 4‴.

Von vorn gesehen. Der Grund ist durch unregelmässige horizontale Striche schattirt. Unten links: J G Wintter 1783. Ohne Einfassungslinien.

95. Der Hundekopf.

H. 1″ 5‴, Br. 1″ 6‴.

Gegenstück zum vorigen Blatt. Im Profil gesehen und nach rechts gekehrt. Das Thier hat Hängeohren und die eine Vorderpfote erhoben. Oben rechts: J G W. 1783. Ohne Einfassungslinien.

96. Der schreiende Hirsch.

H. 3″ 11‴, Br. 5″ 11‴(?).

Das den Kopf senkende Thier steht in der Mitte vorn vor niedrigem Gebüsch und ist nach rechts gekehrt. Der linke Hintergrund der Landschaft ist durch Eichenbäume gesperrt, der rechte nur leicht skizzirt. Eine dunkle Wolkenmasse hängt rechts am Himmel. Unser Exemplar trägt keine Bezeichnung, falls sie nicht abgeschnitten ist.

Digitized by Google

97. Die Affen-Barbierstube.

H. 5″ 1‴, Br. 7″ 10‴.

Geräumige Barbier- und Chirurgenstube, in welcher Affen in Menschentracht thätig sind. In der Mitte seift der Barbier einen zu Scheerenden ein, links bietet ein kleiner Lehrling einem bereits Geschorenen Waschwasser an, rechts unterstützen zwei Affen einen kranken Collegen im Gehen, vorn links untersucht ein Chirurg die Schenkelwunde eines Bauern, während vorn links ein am Boden sitzender Reisender sein Knie verbindet.

Die ersten Abdrücke sind vor der Bezeichnung: J Wintter inv. Sculp. et exc. Monachy.

98. Der von sechs Hunden angegriffene Eber.

H. 7″ 2‴, Br. 10″ 3‴.

Kräftig geätztes Blatt mit tiefen Schatten. In der Mitte einer Waldlichtung sucht das starke Thier nach links zu entfliehen, seine Feinde haben es jedoch so gepackt, dass ein Entrinnen kaum mehr möglich ist, einer ist ihm auf den Rücken geklettert, zwei packen seine Ohren, ein vierter, durch seine Vorderklauen zu Boden gedrückt, am Hals, ein fünfter das eine Hinterbein, der sechste, wie es scheint, verwundet, aber noch voll Grimm gegen seine Beute, liegt rechts vorn am Boden. Links erheben sich zwischen zwei abgesägten Stümpfen zwei dicke Bäume. Im Unterrand links: Jofeph Georg Wintter del. et Sculp. Ohne Einfassungslinien.

99—110. 12 Bl. **Das Aufsetzen oder Wachsthum des Hirschgeweihes.**

H. 7″ 4—5‴, Br. 5″ 9—10‴.

Folge von zwölf, im rechten Oberrand mit römischen Zahlen bezifferten Blättern und erklärenden Unterschriften. Das erste Blatt ist in der Höhe etwas kleiner, indem es nur 6″ 10‴ misst. Diese Blätter haben starke Einfassungslinien. Die ersten Abdrücke sind vor den Numern und gestochenen Unterschriften.

99) No. I. Titelblatt.

An einem oben bewachsenen Fels die Inschrift: Das auffezen oder Wachstum des Hirfchgeweihes nach Natur genomen von Jo Geo Wintter 1787., worauf der Inhalt der folgenden elf Blätter folgt. Rechts im Mittelgrund vor einem Gehölz an einem Hügel ein Hirsch und zwei Kühe.

Digitized by Google

Im Unterrand zu beiden Seiten des bayerischen Wappens die Dedication: Dem Durchlauchtigſten Fürſten und Herrn Herrn Karl Auguſt Pfalz grafen bei Rhein Herzog in Bairen zu julich Cleve und Berg und regierentem Herzoge in zweibrüeken etc. etc. zugeeignet von Seinem unterthänigſt gehorſamſten Diener Jo: Geo: Wintter Churpfalz Bairischer Hofkamerath. Hof und Jagtkupferſtecher.

100) No. II. Den 28 Hornung oder 12 Maerz werfen alle gute Hirſche ab und gewöhnlich eine Stangen nach der andern, oefters mit einem Zwiſchenraume von zwo auch drei Stunden, die geringere Hirsſche werfen im April ab und zu Ende Mai haben alle abgeworfen.

Das nach rechts gekehrte Thier steht im Vorgrund eines Hirschparkes vor einem grossen Baum, es hat die eine Stange abgeworfen, die vorn rechts im Grase liegt. Links unter der Einfassungslinie: J G Wintter inv. fecc et ex Mon.

101) No. III. Wann der Hirſch abgeworfen hat pflegt er in einſamem Oertern zu ruhen.

Er liegt vorn rechts vor zwei dicken Nadelbäumen. Durch den Mittelgrund des Parks zieht sich ein Plankenzaun. Links unter der Einfassungslinie: J G Wintter inv fecc et exc: Mo.

102) No. IIII. Den 16 Maerz fangt das Geweih ſchon wider vom Kopf an zu ſchieben in Geſtalt eines halben Apfels.

Das nach rechts gekehrte Thier weidet in der Mitte vorn unter den dichten Zweigen eines grossen Baumes. Links unter der Einfassungslinie: J G Wintter inv fecc et excc Mo=.

103) No. V. Den 10 April iſt der Augenſproffen formirt und die Kolben werden ſtaerker.

Das Thier ist vorn rechts unter einem alten abgebrochenen Baum auf felsigem Terrain auf die Vorderläufe niedergekniet und scheint im Begriff zu sein, über einen Wildbach zu springen. Schroffe Felsen erheben sich im Hintergrund. Links unter der Einfassungslinie: J: G: Wintter inv fecc et exc Mo =.

104) No. VI. Den 29 April ſind die Kolben in 6 Ende vertheilt.

Der Hirsch schreitet vorn gegen rechts an einem mit

Digitized by Google

Bäumen bewachsenen Fels vorüber. Unten links unter der Einfassungslinie: J. G: Wintter inv fecc. et exc: Mo=.

105) No. VII. Den 15 Mai ſind die Kolben in 8 Ende vertheilt.

Das nach links gekehrte Thier ſteht rechts vorn vor einem Fels, der zwei dicke Nadelbäume trägt. Links unter der Einfassungslinie: J G Wintter inv fecc et exc Mon.

106) No. VIII. Den 30 Mai ſind die 8 Ende deütlicher, und es iſt zu bemerken daſs der Hirſch mehrere ausſtreken wird.

Das Thier setzt vor einer zur Rechten stehenden dicken Baumgruppe über eine hölzerne Barrière. Unter der Einfassungslinie links: Jo: G: Wintter. inv fec. et exc Mon=.

107) No. IX. Den 18 Juni macht der Hirſch die lezte theilung und formiert 12 Ende.

Das Thier steht unter einem rechts vorn sich erhebenden hohen Baum und reibt die Innenfläche seines rechten Hinterschenkels mit seinem Geweih. Unter der Einfassungslinie links: J . G . Wintter inv fecc et exc Mo.

108) No. X. Den 25 Juni fangt der Baſt an dem ausgeſtrekten Geweih an zu zeitigen.

Das nach rechts gekehrte Thier ruht in der Mitte vorn bei zwei links stehenden grossen Bäumen. Unter der Einfassungslinie links: J : G : Wintter inv. fecc et exc Mon:

109) No. XI. Den 28 Juli hat das Geweih ſeine Staerke und Zeitigung erlangt, so das der Hirſch den Baſt bald abſtreifen wird.

Das Thier setzt nach links zwischen zwei Bäumen über eine hölzerne Barrière hinweg. Links unter der Einfassungslinie: J G: Wintter inv : fec : et exc : Mon =.

110) No. XII. Den 31 Julius, oder 5 Auguſt, hat der gute Hirſch auf geſezt und vereckt; ſo ſchlaegt oder feget er den rauhen Baſt ab; bei geringern Hirſchen geſchicht es ſpaeter.

Das nach rechts gekehrte Thier fegt oder reibt sein Geweih in den unteren Aesten eines jungen Baumes. Links unter der Einfassungslinie: J G Wintter inv : del : et exc:

Digitized by Google

111—114. 4 Bl. **Der Hirschpark.**

H. 8″ 1—2‴, Br. 12″ 6—7‴.

Folge von vier in der Mitte des Unterrandes numerirten Blättern, aus den Jahren 1785 und 1786.

111) (1) Der Sprung über die Planke.

Zwischen alten Bäumen zieht sich vorn ein hölzerner Plankenzaun quer durch das Blatt; ein Rudel Hirsche und Kühe, fünf an der Zahl, in ängstlicher Flucht von der linken Seite herstürmend, ist im Begriff über denselben zu setzen. Der mittlere Plan des Parks, der im Hintergrund von Baumgruppen begrenzt ist, ist ebener Weideplan; zwei Figuren stehen zur Linken auf demselben. Im Unterrand links: J G Wintter inv fecc. et exc: Monachij 1785.

112) (2) Der Einsprung in den Hirschgarten.

Der vordere Plan des Parkes ist durch ein hohes hölzernes Gatter, welches quer durch das Blatt geht, vom mittleren Plan geschieden; ein Hirsch springt durch eine Oeffnung dieses Gitters über eine Art von hölzernem Schuppen in den Hirschgarten hinein. Ein Rudel von drei alten und einer jungen Hirschkuh, sowie einem Hirsch, die links vorn bei Bäumen friedlich ruhen, betrachten neugierig den ungestümen Eindringling. Im Unterrand links: J G Wintter inv fecc et exc 1785.

113) (3) Der Schuss aus dem Jagdhäuschen.

Inmitten eines aus Nadel- und Laubbäumen bestehenden Parkes ist ein freier viereckiger, durch einen hölzernen Zaun eingefriedigter Platz und zur Linken von demselben im Hintergrunde ein grünes Jagdhäuschen versteckt; aus der einen von den beiden Fensteröffnungen desselben kracht ein Schuss, der einen in der Mitte des Platzes befindlichen Hirsch tödtlich verwundet; ein zweiter Hirsch stürzt links vorn zwischen Gestrüpp davon, zwei Hirschkühe setzen hinten über den Zaun. Im Unterrand links: J: G: Wintter inv et sculp Monachy 1786.

114) (4) Die Fütterung.

Unter zwei offenen hölzernen Schuppen im Mittelgrund zwischen Bäumen suchen Hirsche und Hirschkühe an der Grasrampe ihr Futter; andere ruhen im Vorgrund, wo sich links und rechts hohe Bäume erheben. Im Unterrand links: J G Wintter inv et sculp exc Monachy 1786.

Digitized by Google

115—121. 7 Bl. **Die wundersamen Hirsche.**

Folge von sieben Blättern mit bezeichnenden Aufschriften im Unterrand, sowie mit Numern im rechten Oberrand. Auf den uns vorliegenden Exemplaren tragen jedoch nur drei Blätter Numern, während die übrigen unbeziffert sind.

Die ersten Abdrücke sind vor den gestochenen Aufschriften des Unterrandes.

115) Diefer Seltne Hirfch ift in dem Churfürftlichen Oberforft- und Wildmeifter amt Neuötting und Julbach 1720 gefchofsen worden.

Das starke Thier, mit knolligem Gewächs an der einen Stange seines Geweihes, liegt in der Mitte vorn vor einem rechts befindlichen Fels, der eine dicke Eiche trägt, es wendet den Kopf nach rechts um. Vorn links Kräuter, im Hintergrund Wald. Links unter der Einfassungslinie: Joseph Georg Wintter inv: et Fecit Ao 1785.

H. 12″, Br. 9″ 3‴.

116) Diefes Hirfchens prächtiges Geweyh ift in der Chur-Fürstlichen Refidence in einen Hofgang zu fehen. (No 2)

Das Thier liegt links vorn bei einer dicken Eiche sein prächtiges Geweih trägt 21 Enden. Im rechten Mittelgrund führt eine Strasse zu einem durch eine hölzerne Planke eingehegten Gehölz; der Schlagbaum der Planke ist geöffnet. Rechts im Unterrand: Jos. Geo. Wintter inv. fec. et excudit Monachij 1785.

H. 12″, Br. 9″ 3‴.

117) Diefes Hirfchens Seltnes geweih mit vier Rosen ift in dem Churfürftlichen Hirfch garten beÿ Nümphenburg zu fehen. (No 3)

Das mit dem Körper nach links, mit dem Kopf gegen den Beschauer gekehrte Thier steht rechts vorn bei den Ueberresten einer links vor einem alten Baum befindlichen hölzernen Planke. Das Terrain ist hügelicht und im rechten Mittelgrund coupirt. Links unter der Einfassungslinie: Jos: Georg Wintter inv: fec. et excudit Monachy ao: 1785.

H. 12″ 2‴, Br. 9″ 4‴.

118) Das Sonderbare Hirfch geweih ift in dem Churfürftlichen Hirfch garten bey Nümphenburg zu fehen. (No. 4)

Das nach rechts gekehrte, den Kopf gegen den Beschauer

Digitized by Google

wendende Thier steht vorn zwischen einem bewachsenen Stein, der zur Rechten, und einem nur mit einem Stücke des Stammes sichtbaren Baum, der zur Linken ist, in der Nähe eines durch den Mittelgrund fliessenden Baches, welcher von einer hölzernen Barrière eingefasst ist. Links unter der Einfassungslinie: Jos . Geo . Winter inv . Fec . et excudit Monachy an̄. 1785.

H. 11″ 11‴, Br. 9″ 1‴.

119) Dies befonder Schöne Reeh gewihtl ift in dem Churfürftlichen Hirfch garten bey Nümpfenburg zu fehen.

Das Thier steht links auf der Höhe eines Felsens, an dessen Fuss unten ein kleiner Wasserfall wahrzunehmen ist. Rechts sind zwei grosse Bäume, von welchen der eine jedoch zur Drittelhöhe seines Stammes abgesägt ist. Unten rechts im Grase Wintter's Zeichen. Links unter der Einfassungslinie: Jos . Geo . Wintter inv . Fecit et excudit Monachij an̄ : 1785.

H. 11″ 11‴, Br. 9″ 3‴.

120) Diefer weifse Tann Hirfch ift zu Schwezingen in der Stern-alée lebendig gefangen worden Ao 1781.

Er steht nach links gekehrt in der Mitte zwischen Nadelbäumen auf felsigem Terrain, dessen Fuss vorn von Wasser bespült wird. Links unter der Einfassungslinie: Jo : Geo : Wintter inv & fecc & excud a Monachi 1785.

H. 11″ 8‴, Br. 9″ 2‴.

121) Diefer Gute Grau-Hirfch von Ungrad 8. End. ift in den Kurfürftlichen Thier Garten negft Nymphenburg.

Das nach rechts gekehrte Thier steht bei einer links befindlichen grossen zweistämmigen Buche, die Haltung seiner Hinterläufe ist gestreckt. Das hügelige Terrain des Mittelgrundes wird rechts von einem Bach durchschnitten, wo jenseits desselben vor Gehölz ein hölzernes Gatter wahrzunehmen ist. In der Mitte unter der Unterschrift: J . G . Wintter del. et Sculp. Monachij 1783.

H. 9″ 4‴, Br. 8″ 4‴

Digitized by Google

122. Der Thiergarten zu Nymphenburg.

H. 8″, Br. 9″ 7‴.

Hirsche und Kühe sind in reicher Anzahl im Vorgrund versammelt, sie ruhen und weiden. Zur Linken ist ein hölzernes Gebäude, ein Herr und eine Dame betrachten auf einem balkonartigen Vorbau die Thiere, rechts zwischen Bäumen ein gatterartiger Pavillon. Im Unterrand: Profpect des Churfstl. Thier Garten nächft Nümphenburg. Darunter zu beiden Seiten des Waldkirch'schen Wappens eine dreizeilige Dedication an Baron v. Waldkirch: Dedicirt Sr. Excellenz Herrn Baron v Waldkirch auf Schollenberg und Reutha — — — Obrift-Jaeger-Meifter, Forft Meifter und Mauttner zu Neu Oettingen. Links unter der Einfassungslinie: I. J. Winter inv. et fec.

123. Schleisheimer Hirschplan.

H. 9″ 5‴, Br. 12″ 9‴.

Der vordere, von Hirschen, Kühen und Jungen reich belebte Plan ist mit Erdwerken, Holzbauten und zwei Wasserbassins bedeckt und im Mittelgrund durch eine Bretterwand eingefriedigt, in deren Mitte sich ein hölzernes Thor erhebt. Zwei künstlich aufgeführte schmale Hügelsteigen, deren Seiten durch Holzwerk gedeckt sind, dienen den Thieren zur Umschau. Links vorn stehen auf einem Erdhügel ein Hirsch und eine Kuh, rechts vier Hirsche in dem einen der beiden Wasserbassins. Im Unterrand zu beiden Seiten des bayerischen Wappens die Aufschrift: Schleifheimer Hirfchplan So von Theodor Freyherrn von Waldkirch Churpfalz Bayrifchen Obriftjägermeifter errichtet worden. Seiner Churfürftlichen Durchlaucht zu Pfalz Bayrn Carl Theodor Unterthänigftgehorfamft gewidmet von Jofeph Georg Winter nach natur gezeichnet und in Kupfer geätzet 1784.

124. Der Hirschgarten zu Nymphenburg.

H. 9″ 4‴, Br. 13″.

Aehnlich den beiden Ansichten Nr. 122 und 132, jedoch hier grösser und ohne menschliche Figuren. Die Thiere ruhen, weiden und springen im Vorgrund. Im Unterrand zu beiden Seiten des bayerischen Wappens die Aufschrift: Hirfch Garten So von Theodor Freiherrn von Waldkirch Curpfalz Bayrifchen Obriftiäger meifter errichtet wor-

Digitized by Google

den. Seiner Churfirſtlichen Durchlaucht zu Pfalz Bairn Carl Theodor Unterthänigſt gehorſamſt gewidmet von Joſeph Georg Wintter nach Natur gezeichnet und in Kupfer geätzet 1784.

125. Höchenkircher Sauschit.

H. 9″ 3‴, Br. 12″ 8‴.

Der freie Sauplan, im Vorgrund von Sauen und einigen Hirschen belebt, ist im Hintergrund durch offenes Nadelholz und im rechten Mittelgrund durch eine Bretterverkleidung, die an einen hölzernen Schuppen stösst, begrenzt. Im Unterrand zu beiden Seiten des bayerischen Wappens die Aufschrift: Höchenkircher Saufchit So von Theodor Freiherrn von Waldkirch Curpfalz Bäirifchen Oberiftiäger meifter errichtet worden. Seiner Churfirſtlichen Durchlaucht zu Pfalz Bäirn Carl Theodor Unterthänigſt Gehorſamſt gewidmet von Joſeph Georg Wintter nach Natur gezeichnet und in Kupfer geätzet 1784.

126. Schloss Seefeld.

H. 14‴, Br. 25″ 2‴.

Das Schloss, mit mehreren Nebengebäuden, liegt zur Linken im Mittelgrund an waldigen Höhen. Den Vorgrund bildet ein Wiesenplan. Rechts im Mittelgrund dehnt sich ein See bis in die von den Alpen begrenzte Ferne. Ein Jäger mit einem Hunde schreitet rechts vorn in Begleitung eines Herrn über eine Brücke, zwei Mäher unterhalten sich in der Mitte vorn, eine Frau, mit einem Tönnchen Bier auf dem Kopf und gefolgt von einem Knaben mit einem Rechen, steht bei ihnen. Im Unterrand die Aufschrift: SCHLOSS SEEFELD und eine dreizeilige Dedication an Graf Ant. Clem. v. Törring mit dessen Wappen: gewidmet, gezeichnet und gestochen von Joseph Georg Wintter 1787.

127—132. 6 Bl. **Die Ansichten aus den Umgebungen von München.**

H. 6″ 9‴, Br. 10″ 5—6‴.

Eine im rechten Oberrand numerirte Folge von sechs Blättern mit Unterschriften im Unterrand und mit doppelten Einfassungslinien.

Die ersten Abdrücke sind vor den Numern und vor der Schrift.

Digitized by Google

Leider können wir augenblicklich die Unterschriften und Numern nicht angeben, da uns nur erste Abdrücke vorliegen.

127) Schloss Starnberg.

Das Schloss liegt ohnweit einer Kapelle im Hintergrund, der von bewachsenen Höhen umgeben ist, auf dem Ufer des gleichnamigen, im Mittelgrund sich ausbreitenden Sees. Vorn rechts auf dem diesseitigen Ufer liegt eine hölzerne Hütte vor Bäumen. Zwei Knaben spielen vor derselben mit einem Schwein; ein in der Nähe stehender, sein Pfeifchen rauchender Bauer blickt nach zwei links vor Uferpallisaden stehenden Herren, von welchen der eine, mit einem Buch unter dem Arm, Fragen an ihn zu richten scheint. Drei andere Herren, in einem Kahn, sind im Begriff vom Ufer abzufahren.

128) Schloss Berg.

Der von waldigen Höhen eingeschlossene See erstreckt sich aus dem Mittel- in den Vordergrund, wo er, breiter werdend, fast das ganze Blatt einnimmt. Das Schloss liegt im linken Mittelgrund zwischen Bäumen. In der Ferne lagert die majestätische Alpenkette. Zwei Fischer, in der Mitte vorn in einem Kahn, ziehen ein Netz aus dem Wasser. Ein Herr, links auf dem Ufer vor einer Gruppe von Bäumen, schaut zu, ein zweiter, auf einem Stein sitzend, scheint zu zeichnen. Im Unterrand links: J : G : Wintter inv et fecc 1785.

129) Die Schwaig Anger ohnweit Murnau.

Der Blick schweift in den Mittelgrund über ein baumreiches, von Höhen eingeschlossenes weites Thal hinweg. Das vordere Terrain steigt gegen beide Seiten von der Mitte aus hügelartig an. Unter einer Gruppe von zwei grossen Eichen sitzt rechts einem stehenden, von einem Hund begleiteten Herrn gegenüber der Zeichner des Prospectes ein dritter Herr, wie es scheint ein Offizier, geniesst weiter gegen vorn die Aussicht in die Ferne. Links ruht ein Hirt bei einer Heerde von fünf Kühen.

130) Grünewald an der Isar.

Der Fluss krümmt sich in vertieftem waldigen Bett aus dem rechten Hintergrund gegen vorn, wo er linkshin fliesst. Die Gebäude des Schlosses mit zwei viereckigen Thürmen — jetzt Pulvermagazin — liegen auf der Höhe des Mittelgrundes.

Digitized by Google

Drei Herren, von welchen einer durch ein Gewehr als Jäger charakterisirt ist, betrachten links vorn auf dem Ufer ein von zwei Flössern gelenktes, mit Tonnen beladenes Floss, das auf der Isar vorbei fährt.

131) Ansicht bei Benediktbayern.

Aussicht in eine weite, hinten von den felsigen Alpen-Vorbergen begrenzte Ebene. Zwei Herren schreiten links vorn auf einer Strasse, die sich gegen den Mittelgrund am Fusse eines mit Bäumen bewachsenen Hügels krümmt. Zwischen diesen Bäumen ist ein Plankenzaun wahrzunehmen.

132) Der Hirschgarten bei Nymphenburg.

Zahme Hirsche und Kühe sind im Vorgrund versammelt und bezeigen keine Furcht oder Angst vor den Besuchern des Parkes. Zur Linken ist ein hölzernes Gebäude, das zur Fütterung der Thiere dient, rechts zwischen Bäumen ein Pavillon. Vorn rechts hält eine herrschaftliche Kalesche. Im Unterrand links: J: G. Wintter inv et fecc 1786.

133. Die Adresskarte des Meisters.

H. 2" 6‴, Br. 3" 6‴.

Ein zur Rechten gegen einen Baum gelehnter Stein mit der Inschrift: Churfst Hof und Jagd Kupferstecher J G Wintter und der seinigen. Zwei links befindliche Hirsche, von welchen der eine liegt, betrachten die Inschrift. Im linken Hintergrund ein Gehölz. Ohne Einfassungslinien.

134. Adresskarte des Grafen v. Törring-Seefeld.

H. 2" 1‴, Br. 3" 4‴.

Landschaftlicher Prospect mit der Ansicht eines Schlosses und seiner Nebengebäude im linken Mittelgrund. Die flachen Höhen des Hintergrundes sind bewaldet. In der Mitte vorn fährt eine mit vier Pferden bespannte herrschaftliche Kutsche. An der Luft die gestochene Inschrift: Le Comte de Törring-Seefeld Vice Intendant de la Musique de Son A S= E= Bavaro Palatine. Im linken Unterrand: J · Wintter fece·

135. Adresskarte des Hofkammerraths v. Pirchinger.

H. 2" 1‴, Br. 3".

Eine Strasse, deren Seiten durch einen hölzernen Zaun eingeschlossen sind, führt von rechts vorn nach dem Mittel-

Digitized by Google

grund, wo wir ein herrschaftliches Gut, eine Kapelle und auf der andern Seite der Strasse einen hölzernen Schuppen unter Bäumen wahrnehmen. Links in der Nähe des Schuppens ist ein Zelt aufgespannt und wird eine Kanone abgefeuert. Vorn rechts fährt eine mit zwei Pferden bespannte Chaise. Im Unterrand links: J. G. W. inv fec. Mit doppelten Einfassungslinien.

136. Adresskarte des Freiherrn Th. v. Waldkirch.

H. 4″ 5‴, Br. 2″ 9‴.

Vor waldigem Hintergrunde erhebt sich in der Mitte ein von einer Kugel gekröntes Säulen-Denkmal. Vor der Säule ist der Waldkirch'sche Wappenschild befestigt, der zur Helmzierde einen halben Mohr hat. Links vorn ruht ein Hirsch, ein zweiter rechts hinter der Ecke des Denkmals und in der Mitte vorn suchen zwei Fasanen ihr Futter. Am Sockel die Inschrift: Aus anleitung und gutheissen des Theodor freyherrn von Waldkirch Kurpfalz Bayrischen Oberstiägermeister. Im Unterrand links: J. G. W. inv et fec.

137. Das Wappen des Hofkammerraths Wintter.

H. 2″ 6‴, Br. 1″ 10‴.

(Wappen des Meisters selbst.)

Dreigetheilter Schild mit Laubverzierung und Helmkleinod, im linken Felde ein Balken mit drei Rosen, im rechten ein aufsteigender Löwe, im mittleren unten die drei Malerwappenschilde. Unter dem Wappen der Name: Hofcamerrath Wintter 17. Ohne Einfassungslinien.

138. Der Löwe mit dem Wappenschild.

H. 2″ 10‴, Br. 3″ 5‴.

Ein nach rechts gekehrter Löwe vorn in einer Landschaft beschützt in abwehrender oder vertheidigender Haltung einen mit dem Vorderfuss gehaltenen Wappenschild. Der Schild ist dreifelderig, hat im linken Felde Rauten, im rechten einen aufsteigenden Löwen und im mittleren unten einen Reichsapfel mit Kreuz. Unten links: J G W inv f. 1786. Ohne Einfassungslinien.

139. Silhouette des Malers G. v. Dillis.

H. 5″ 1‴, Br. 3″ 3‴.

Zur Linken lehnt ein Stein mit der Silhouette des genannten Malers gegen das Postament einer abgebrochenen

Digitized by Google

Säule vor Baumwerk. Ein Hirsch schreitet hinter dem Denkmal hervor. Vorn am Boden liegt ein Skizzenbuch und die Zeichnung eines Hirsches.

Nur der Hirsch ist von Wintter radirt, die Landschaft von Dillis selbst.

Anhang.

1. Der entfiederte Pfau.

H. 10″ 9‴, Br. 7″ 4‴.

(Copie nach der bekannten Radirung des Dan. Schultz.)

Das Blatt, rechts unten im Boden mit I W signirt, wird öfters für eine Arbeit von Jos. Wintter ausgegeben, ist jedoch nicht von ihm, sondern wahrscheinlich von einem Meister der Augsburger Schule.

Nachträge und Berichtigungen

zu

F. Douce's Buch „The Dance of Death".

London 1833.

Aus den Papieren des verstorbenen Kunstkenners

J. A. Börner in Nürnberg.

Seite 191, Zeile 20. Dieser Holzschnitt ist 14″ 5‴ hoch, 10″ 6‴ breit, nach Pariser Maass, welches auch allen folgenden Grössenangaben zu Grunde liegt.

Seite 194. Der erste, in der Periode von 1600—1700 beschriebene Kupferstich ist unterzeichnet:

1602. Johan. Wiricx. invē. scvlpcit. u. s. w. (Majuskelschrift.)

Das Wort risuque ist so abgekürzt: RISV*G*·

Die Vorstellung ist 6″ breit und 4″ hoch. Zwei kleine am Boden befindliche Teufel nehmen die Seele der vom Tode getroffenen Tänzerin in Empfang.

S. 202, Z. 7—15, und S. 205, Z. 4—9. Den beschriebenen Kupferstichen gleicht der nachstehend angezeigte seinem Inhalte nach sehr:

Digitized by Google

Der berittene Jäger befindet sich in solchem zur Rechten, der Tod tritt von der Linken zu ihm hin. Im Unterrand liest man:

Non curat genus et formam, non robur et annos
Nefcia Mors ulli parcere, cuncta necans.

Fh: inv. A. S. sculp. 1626.

Höhe der Vorstellung: 5″ 1‴, Breite: 3″ 4‴.
Unterrand: 5‴ reichlich.

Das erste Namenszeichen bedeutet wahrscheinlich: Heinr. Hondius, A. S. glaube ich auf Andreas Stock deuten zu dürfen.

S. 199, Z. 2. 3. Der Stecher dieses Blattes ist Boetius à Bolsuerd.

Breite des Stiches: 13″ 11‴, Höhe 9″ 9‴. Unterrand: 5‴.

S. 201, Z. 22. Die angegebene Adresse ist eine spätere, ich finde eine frühere (unter dem Namen des J. van der Bruggen eingestochene), nämlich:

Pieter Perfoy Excudit.

Höhe der Vorstellung und Platte: 10″ 10‴ knapp.
Breite „ „ „ „ 8″ 1‴ reichl.

S. 181, Z. 1. 2. Dieses Blatt ist von M. Merian gestochen.

Z. 6 lies: mach, statt: mach. Im Hintergrunde ein Prospect von Straubing. Unten lateinische und deutsche Verse, 6 Zeilen in 2 Abtheilungen und 2 Columnen.

Z. 24. G. 32. Im Hintergrunde: Angiers. Unten lateinische und deutsche Verse in ähnlichen Zeilen und Columnenzahl, wie bei Vorigem.

Beizusetzen: Der Tod schneidet den Faden einer Spinnerin ab. Im Hintergrunde: Dort. Oben (Majuskeln): Mors bona initivm vitae. Unten lateinische und deutsche Verse in gleicher Zeilenzahl, wie bei Vorigem.

Die Stecher der 3 letzteren Blätter sind nicht bekannt.

Breite der Bilder: 5″ 3‴ bis 5″ 5‴.
Höhe „ „ 2″ 7‴ „ 2″ 8‴.

S. 193, Z. 27 u. ff. Den beschriebenen Holzschnitt kenne ich nicht; er scheint einem Kupferstiche zum Vorbilde gedient zu haben. In diesem Stiche sind jedoch folgende Abweichungen wahrzunehmen:

Die griechische Inschrift fehlt; am Fusse des links befindlichen Obelisk steht: ITER . AD . und am Fusse des rechts befindlichen: VITAM.

Digitized by Google

In der Mitte, unter der Gruppe der Parzen, sieht man eine viereckige Tafel mit:

Die Uhr laufft aus,
Bestell dein Haus!

Unter dieser Tafel die Erdkugel, mit der Umschrift: post hoc autem etc., wie sie Douce angiebt, in Majuskelschrift. Links steht Adam, rechts Eva, sie greifen nach der verbotenen Frucht des Baumes, welcher über der Erdkugel hervorragt und um welchen sich die Schlange windet. Demnach ist alles, was im Holzschnitte unterhalb der Parzen zu sehen, im Stiche durch Anderes verdrängt worden. Die Todtengerippe zu beiden Seiten und die Unterschriften in deren Fussgestellen sind beibehalten; die Schilde neben den Köpfen der Gerippe haben die Inschriften: bonis u. s. w. nicht. Was Douce S. 194 von Z. 8 an von dem Inhalte der Holzschnitte mittheilt, findet sich im Kupferstiche nicht. Am Boden liest man in letzterem, links: Eberh. Kiefer, rechts: excudit.

Höhe des Stiches: 5″ 11‴, Breite: 4″ 6‴ knapp.

Es gehört dieser Stich zu dem E. Kiefer'schen Nachstich des Todtentanzes, welchen Douce auf S. 121 anzeigt. Er weicht indessen von der dort befindlichen Beschreibung ab, scheint aber Abdruck der veränderten Platte zu sein und dürfte in diesem veränderten Zustande etwa zu der auf S. 122 angezeigten andern Ausgabe gehören, welche Douce in unvollständigem Zustande fand. Doch soll diese in 12° sein; sonach zu einer andern Edition.

S. 162. Zu VIII. Nachstehend beschriebene Blätter sind Copien nach den von Douce angezeigten anonymen Blättern, wenigstens ist es mit den Vorstellungen 1 und 3 der Fall, denn sie sind nicht wie das Original mit 2 auf eine Platte gestochen, sondern jede auf eine besondere Platte. Ob die mir vorliegende Vorstellung Nr. 2 von einer andern Hand gestochen, auf einer Platte allein stehe, oder ob sie sammt den Seitenbildern auf einer Platte im unzerschnittenen Zustande erscheine, kann ich nicht bestimmen, denn das Bild ist nahe am Stich beschnitten, der Eindruck von Plattenrändern nirgends sichtbar. Auch dieses Mittelbild ist wohl eine Copie, da die Figuren in entgegengesetzter Richtung erscheinen, wenn man sie mit der Beschreibung des Douce vergleicht. Auf einem Bogen abgedruckt habe ich 1 und 3 vor mir. Diese Copien werden gleichseitig mit dem Original sein; die Dame in 3 hat die Blume in ihrer Rechten, wie Douce anzeigt.

Digitized by Google

Links unten im Boden enthält jedes Blatt die Adresse: Carolus Collaert excud. Beide Vorstellungen stehen in schmalen, etwas verzierten Rahmen. Unter jeder Vorstellung 8 Verse in 2 Columnen.

Bei 1: Retire toy . . . . trebufcher en bas.

Bei 3: En richefse . . . . ta refiftance.

In den ersten Columnen sprechen die vom Tod überfallenen Personen zu diesem; in den zweiten Columnen antwortet der Tod.

Höhe der Vorstellung 1) 6″ — der Vorstellung 2) 6″ 1‴ reichlich. Breite der Vorstellung 1) und 2) 4″ 4‴ mit Einrechnung des Rahmens.

Der Unterrand von 1) 10‴, von 3) 9‴.

2. Von der Gegenseite des von Douce beschriebenen Blattes. Bei den liegenden weiblichen Figuren Zahlen, auf welche sich der lateinische, unten beigesetzte Bibelspruch bezieht. Im Boden etwas nach rechts: I. Granthō. excu.

Schmaler, etwas verzierter Rahmen.

Im Unterrande: Omne quod est in mundo, concupiscentia[1] carnis est, | et concupiscentia[2] oculorum et superbia[3] uitae. 1. Ioan. 2.

L'EMPIRE DE LA MORT

L'Insuitable Mort . . . . piez elle donte.

Höhe der Vorstellung mit Bordüre: 5″ 10‴ reichlich.
Breite „ „ „ „ 4″ 6‴ knapp.
Höhe des Unterrandes: 1″ 4‴ (?).

Der Stich von 2 besser, als in 1 und 3.

S. 189. Der auf Z. 27 u. folgg. beschriebene schöne Holzschnitt des Urs Graf hat im P. grav. die Nr. 16. (Vol. 7. p. 465) 7″ 8‴ hoch, 4″ 6‴ breit.

S. 191. Das letzte auf dieser Seite beschriebene Blatt von D. Hopfer findet man im P. grav. (Vol. 7. p. 486) unter Nr. 52. B. giebt 8″ 3‴ Breite an, ich fand 8″ 5‴ beim Ausmessen, H. 5″ 9‴. Es ist eine Radirung, nicht Holzschnitt. Douce irrt.

S. 192. Ob das dritte der dort beschriebenen Blätter Nr. 41 des Werkes von B. Beham sein möchte? — B. Beham's Stich ist ohne Namenszeichen; die Copie von H. S. Beham, B. 146, ist mit dessen Monogramm versehen.

Digitized by Google

Blätter, welche Douce unbekannt blieben.

Ein rundes thurmähnliches Gebäude mit zwei Fenstern. Ein Frauenzimmer öffnet den Gitterladen des einen Fensters, der Tod steigt auf einer angelehnten Leiter zum andern Fenster hinan. Eine Rosenhecke umgiebt das Gebäude. Das Ganze bildet einen Kopf. Das Kuppeldach, mit dem Knopfe darauf, und die gemauerten Zinnen geben die Mütze, die Augen werden durch die beiden Fenster, ein rechts sichtbares Ohr durch den kleinen Balkon und ein halbkreisförmiges kleines Dach über demselben, die Nase, durch ein Schutzdach über der Hausthür vorgestellt, welche letztere verschlossen, oben durch ein Fallgitter gesichert ist und den Mund sammt Zähnen ausdrückt. Die runde Rosenhecke endlich bildet den Halskragen. Oben in der Luft:

'Der Todt ift zu vnferen fenfteren hereyen gefallen | vnd in vnfere Pallaest kommen, Jeremi. 9

Im Unterrande:

Quid, qui emissetios nusquam non jactat ocellos?
Hoc agit, vt pandas mors involet atra fenestras.
Jac. ab Heyden excud.

Das beschriebene Exemplar ist oben verschnitten und misst bis zur unteren Einfassungslinie 6″ 5‴.

Breite der Vorstellung: 4″ 10‴.

Unterrand: 7‴.

Der Tod als Modeherr.

Er steht nach rechts gewendet; sein runder Hut ist mit Blumen und Federn geschmückt; der geschlitzte rechte Aermel seines aufgeknöpften Wamses lässt Arm- und Brustknochen sehen. In den mit Handschuhen bekleideten Händen hält er Blumen und einen Pfeil. Am Boden liegen Bücher, musikalische Instrumente, eine Krone, ein zerbrochenes Wappen etc.; im Hintergrund zieht ein langer Leichenzug nach einer Kirche. Links oben sieht man Gott in einer Glorie, rechts den Erzengel Michael, welcher einen Schwarm von Teufeln abwärts treibt.

Unten bei den Füssen des Todes: Gerhardt Altzenbach excudit. Darunter, in einer Cartouche: Munde Paris .... perit. (2 Zeilen.) Ein Feder-Almodo-Hanfs war ich der welt ein Gott verquantz | Mit Lucifer ietzt aber fall, Im Todt ins grab, in Höllen Quall.

Digitized by Google

Bild und Cartouche umgiebt ein Rahmen. Dieser ist verschnitten. Vorstellung und Cartouche messen 8″ 9‴ in die Höhe; Breite der Vorstellung, incl. des Rahmens, 5″ 5‴ reichl.

Der Tod als Modedame.

Er steht nach links gerichtet, sein Hut ist mit Blumen geziert; beim Halstuche und unten beim emporgehobenen Rocke zeigt sich das Gerippe. In der linken Hand hält er Blumen, in der rechten einen Fächer von Federn. Geld, ein Beutel, Kamm, Spiegel und andere Geräthe liegen zu seinen Füssen. Im Hintergrunde ist ein Kirchhof zu sehen, links oben der Heiland in einer Glorie, welcher seine Engel zur Weckung der Todten aussendet, deren mehrere unten ihre Gräber verlassen.

Ohne Adresse, mit Rahmen und Cartouche, wie voriges Blatt. In letzteren: En Alamodo Helenam . . . . strues. (2 Zeilen.) O Alamodo Helenna Leichtfertig, reich ſtoltz wie ein Phow, | Gedenck an Gottes Gericht behendt, So wirſtu han ein gutes endt:

Der Maassstab wie beim ersten Blatt.

Mittelmässige Producte, der Stich besser als die Zeichnung. Aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Einer gleichen Zeit gehören nachfolgende zwei Blätter an, welche bei weitem besser als vorige gezeichnet, auch von einem geübten Stecher bearbeitet sind, der jedoch häufig die Uebergänge vom Schatten zum Lichte ausser Acht gelassen hat, weshalb seine Arbeit hart erscheint und sehr grelle Wirkung macht.

Der Tod als Stutzer.

Er ist stehend, von vorn etwas nach links gerichtet, vorgestellt, stützt seine Linke in die Seite und hält in seiner Rechten einen Pfeil. Den Knochenmann erkennt man nur am Schädel und an den fleischlosen Fingern. Die am Boden liegenden Gegenstände sind ähnliche, wie jene im ersten Blatte des vorigen Bilderpaares; auch hier sieht man im Hintergrunde eine Kirche und einen Leichenconduct, von letzterem jedoch nur den Sarg und wenige Begleiter. Oben links Gott Vater, rechts der Sturz der bösen Engel. Im Unterrande:

Komm du ſchnöde Stutzerey, undt betrachte hier dein weſen:
Was ſoll diſs dein armes prangen! Haſtu nirgend dan geleſen
Wie der Lucifer Vom Himel durch den Hoffarth ward gestürtzt?
Siehe wie des Todtes-ſtachel dieſen Cavallier doch ſchmirtzt?

Digitized by Google

Höhe des Stiches nebst dem von den Einfassungslinien mitumzogenen Schriftraume: 9", Breite: 4" 11"'.

Der Tod als Modedame.

Sie schreitet nach rechts hin, blickt mit dem Kopfe nach links zurück, fasst mit der rechten Hand das Kleid auf und hält einen Blumenstrauss in ihrer Linken. Rechts zu ihren Füssen ein grosser Spiegel, Kamm, Bürste u. a. m. Hinten ein Begräbnissplatz. Oben links und rechts Engel, welche mit Posaunen die Todten vor den Richterstuhl Gottes rufen. Unten:

Was soll Eüer Kleyderpracht, ô Jhr freche Venus-Damen?
Alles Eüer ſtoltzes Thun mufs den blumen ſich nach ahmen:
Doch gedencket das die Blumen gantz verwelcken und Vergehn;
Aber Jhr werdt wider willen vor dem Richtſtuhl Gottes ſtehn.

(Diese und die Unterschrift des vorhergehenden Blattes in vier auslaufenden Zeilen.)

Gleiches Maass, wie beim vorigen.

Der Zeichner dieser Blätter vielleicht Gg. Strauch.

Der Tod als Armbrustschütze.

Der Tod, von vorn gesehen, mit Aehren und Blumen auf dem Schädel, mit einem umgeworfenen langen schmalen Tuche theilweise bedeckt, zielt mit einer Armbrust gerade nach dem Beschauer des Blattes. Unten am Boden steht eine Sanduhr, liegt ein gebrochener Pfeil. Oben bei dem auf der Armbrust liegenden Boltzen das Wort: Heute. Bei einem Pfeile im Köcher, welcher an der linken Seite des Todes hängt: Morgen. Bei dem am Boden liegenden zerbrochenen Pfeile: Gestern. Links oben:

Ach Menſch kehr dich zu Gott
Es zielet ſchon der Todt
Will dich machen zu Koth.

Rechts oben:

Wer ſich zum Sterben ſchickt
Ehe dann der Todt abdrückt
Dafs Leben recht erblickt.

Links und rechts ein Gedicht von 80 Zeilen; über dessen Anfang ein grosses NB.

Jch bin und heiſſe Tod . . . . . .
Bald bald der Reyhen iſt.

Digitized by Google

Rechts unten im Boden: Paulus Fürst Excudit.
Höhe der Vorstellung: 12″ 5‴, Breite: 9″ 10‴.

Das Wappen des Todes.

Zwei Todtengerippe, das eine mit einer Sense, das andere mit einem Pfeile in der Hand, halten einen Wappenschild, worinnen ein Crucifix zwischen zwei Leuchtern auf einem mit dem Bahrtuche bedeckten Grabsteine steht, welcher auf der Tragbahre ruht; unter letzterer ein Sarg; weiter unten ein Todtenkopf und zwei Knochen. Ein Schädel, aus dessen Höhlungen sich Schlangen hervorwinden, bildet den Helm, eine Sanduhr, Schaufel und Sense stellen den Helmschmuck vor. Am Boden liegen Kronen, Juwelen, Geldsäcke, Geschirre.

Oben in einer Schrifttafel: memorare novissima tva (diese und alle übrigen Schriften in Majuskeln). Unter der Schrifttafel, bei der gestirnten Luft: sic transit gloria mvndi. Unter der Vorstellung im Plattenrande: fleres si scires ..... vna dies. Links unten im Boden: Io Bux ex

Höhe des Stiches incl. der etwas verzierten Umfassung: 6″ 2‴, Breite: 4″ 8‴ reichlich. Unterrand: 8‴.

Das zu meiner Kenntniss gelangte Exemplar ist in einen in Kupfer gestochenen Passepartout gedruckt. In diesem sieht man oben drei, zu jeder Seite der eingedruckten, vorhin beschriebenen Platte zwei, unten wieder drei Schädel, welche sämmtlich durch ihren Kopfputz charakterisirt werden, denen aber — mit Ausnahme des oben in der Mitte angebrachten Papstschädels — noch nähere wörtliche Angaben beigesetzt sind. Im Oberrande liest man (in durchgängig angewendeter Majuskelschrift): Statvtvm est hominibvs . . . ivdicivm. Heb. 9. Cap. Zu beiden Seiten des Papstschädels: mors sceptra ligonibvs aeqvat., unter dem links oben befindlichen Schädel: Imperator., unter dem rechts befindlichen: Rex. Es folgen dann links: Cardinalis, rechts: Episcopvs.

„ Vir ignobilis. „ Vir nobilis.

Unten: Foemina ignobilis. Vir militaris. Foemina nobilis. Zu beiden Seiten des Soldatenschädels links: memorefto ... tvvm., rechts: mihi heri ... hodie. und (in Majuskeln) Eccleſiaſtici 38.

Der Stich dieses Passepartout nimmt fast die ganze Platte ein, welche 12″ 9‴ in der Höhe und 10″ 1‴ in der Breite misst. Sowohl dieser als der eingedruckte Stich ist eine mittelmässige Arbeit von einer mir unbekannten Hand.

Digitized by Google

Einige Aehnlichkeit mit dem von Douce auf S. 194 beschriebenen (vorletzten) Blatte des Wiercx hat das folgende; denn auch hier erliegt eine Frau dem Tode während einer Lustbarkeit.

Eine Gesellschaft sitzt an einer reichbesetzten Tafel beim Schmause, wozu ein Lautenspieler und ein Geiger musiciren. Eine Dame stirbt plötzlichen Todes, sie ist vorn mit ihrem Stuhle zu Boden gestürzt, Satan greift nach ihrer in Dampf entfliehenden Seele. Die am Tische sitzenden zwei Männer und zwei Frauen zeigen sich mehr oder weniger betroffen. Der Tafel entlang führt ein Todtengerippe eine junge Dame an der Hand und zückt seinen Pfeil nach ihr. An der offenen Zimmerthür steht ein Lustigmacher. Im Oberrande: In momento delectat quod in aeternum cruciat.

Im Unterrande:

Masquerade plus terrible ne ce peult voyr
Que par mort fubite mourir en defeſpoir.

und die holländische Uebersetzung dieser Zeilen: Scroamelycker . . . . . doot.

Im Bilde rechts unten am Boden: Mich. Snyders excud.

Höhe der Vorstellung: 3″ 2‴ reichl., der Platte 3″ 9‴.
Breite „ „ 2″ 4‴ knapp, „ „ 2″ 6‴.

In der Weise des Wiercx, doch minder gut gestochen.

Der Alle gleich behandelnde Tod.

Der Tod, von vorn gesehen, steht auf einem Grabsteine; in seiner Rechten hält er eine Waage und ein offenes Buch, auf dessen Blättern: Statutum est hominibus Semel mori. Heb. 9; in seiner Linken drei lange, mit den Spitzen dem Boden zugekehrte Pfeile, an deren Gefieder die Worte: praeſens, praeteritū und futurum zu lesen sind. Unten links steht eine Sanduhr. Der Grund ist mit Punkten überarbeitet, so dass er eine Stein- oder mit einem Bewurfe bekleidete Wand vorstellen kann; es sind jedoch einige Stellen weiss gelassen und in diese sind lateinische Inschriften eingestochen. Links oben (4 Zeilen): Omnis caro . . rerum, rechts oben: Nil ut . . . . . viam. Links unter der Waage (2 Zeilen): Quod sumus . . . . ibunt, rechts gegenüber: ergo MEMENTOTE . . . Vigilate. Ein dort unter die zweite Zeile gesetztes „nam“ leitet zur letzten, tiefer unten und in der Mitte stehenden zweizeiligen Schrift: ex momento pendit aeternitas heu eheu! et ah! hin.

Digitized by Google

Rechts unten auf dem Grabsteine: I. Honeruogt ſculpsit et exc. Die Schrift, deren Sinn der im Latein unbewanderte Stecher nicht verstand, ist hie und da fehlerhaft, z. B. ſoenum, statt foenum; ogri, statt agri.

Höhe des Stiches incl. einer zweiten Einfassungslinie: 9″, Breite: 6″ 4‴.

Das beschriebene Exemplar ist an der zweiten Einfassungslinie beschnitten, also weder zu erkennen, ob vielleicht im vollständigeren Abdrucke noch Anderes ausserhalb derselben vorhanden.

Mittelmässige Arbeit.

Die tanzenden Todten, der Sarg und der Tod als Harnbeschauer.

In drei Abtheilungen — über einander — auf einer Platte.

In der oberen Abtheilung tanzen drei Tode, welche sich an den Händen fassen. Die Köpfe erscheinen ohne Haare, fleischlos, alle übrigen Körpertheile noch mit Haut und Fleisch bekleidet; die Unterleiber sind aufgeschlitzt und erscheinen leer. Der erste Tänzer hält eine brennende Kerze, der letzte eine Brille. Eine vierte ähnliche Figur, mit einem nachschleppenden Schurze bekleidet, welchen sie vorn emporhebt, steht rechts und leuchtet den Tänzern mit einer brennenden Kerze. In der zweiten Abtheilung sieht man eine Bahre, auf der ein mit dem Leichentuche bedeckter Sarg steht. In der dritten Abtheilung steht ein Todter, den obigen ähnlich. Er hat eine runde Mütze auf, am Schädel sieht man bei ihm ausnahmsweise einige Haare. Aus dem geschlitzten leeren Leibe kriecht unten eine Schlange hervor, eine Kröte scheint hineinkriechen zu wollen. In der rechten Hand hält diese Figur einen Knochen, in der hoch empor gehobenen Linken ein Uringlas.

Unter der obern Figurenreihe, in der dem Sarge angewiesenen zweiten Abtheilung, liest man in zwei Columnen folgende Verse:

1. C.) Wol an wol an jhr herrn vnd knechten
Springt hieran van allen geſchlechten,
Wie jung, wie alt, wie ſchoon, wie weiſs,
Jhr müſt hie dantzen umb den preiſs,
Wie reich, wie edel wie ſehr verbreidt,
Jr müſt dieſē reyē gehn mit lieb oder leidt.

Digitized by Google

2. C.) Alhier hilfft keyn gedrenck noch ſpecerey,
Alhier hilfft freundtſchafft noch Simoney.
Alhier hilfft ſtercke noch weiſsheit mede.
Alhier hilfft ſchonheit noch Weldtes vrede.
Alhier hilfft harniſch, ſchwerdt noch geſchot.
Jder muſs hie reyten wans geliebet Got.

Auf dem Leichentuche des Sarges:

Mj luſt na ruſt.

Unter dem Sarge: Franciſcus Hogenbergus inuent.

In der letzten Abtheilung zu beiden Seiten des Todes ein Gedicht von 44 Zeilen:

Menſchlicke nature denckt hier an my
. . . . . .
So wirt ewch weder Doot noch Duuel benawē.

Darunter: 1588 und Spuren einer auspolirten Adresse:

der exc.

noch sichtbar. Die Einfassung scheint mit doppelten Linien gezogen zu sein.

Höhe, von den inneren Einfassungslinien aus gemessen: 9″ 2‴, Breite: 6″ 1‴.

Geringer Stich.

Ein Bogen mit einem Todtentanze, ähnlich dem von Douce unter Nr. XIII. auf S. 164 beschriebenen, darin von demselben abweichend, dass lateinische Inschriften nicht, sondern nur deutsche zu lesen sind. Diese weichen von jenen, welche Douce mittheilt, in der Orthographie etwas ab, nämlich:

Der Todt Chriſti Zu nicht hat gemacht
Den Todt und das Lebē wider bracht.

Ferner:

Den Todt und ewig Hölliſch Peī
Hat verurſacht die Sünd allein.

Die in der breiten Umrahmung des Mittelbildes enthaltenen Vorstellungen folgen in der von Douce angezeigten Reihe, wenn man von links oben nach rechts, von da herab, von rechts unten nach links und von da aufwärts geht. Die Angaben der Stände stehen in den Ovalen, innerhalb welchen die Figuren enthalten sind, die Verse in den Cartouchen unter den Ovalen. In 11 und 12 sind nebst dem Tode je zwei Figuren zu finden, deren nur eine in der Aufschrift genannt ist, die Verse aber nennen beide:

Digitized by Google

11) Oben: Kriegsman
Unten: Kriegsman v : Bettler
müſſen alle daher.

12) Oben: Narr
Unten: Kindt Narrn zugleich
gehörē in mein reich.

Höhe des Stiches: 12″ 4‴, Breite: 9″ 10‴.

Der von mir beschriebene geringe Stich dürfte eine Copie des von Douce näher geschilderten sein. Es ist ein gewöhnlicher, aber alter Bilderbogen.

Aehnlicher neuerer Bilderbogen.

In der Hauptsache mit dem vorigen Blatte übereinstimmend. Im Mittelbilde die neun Frauen verschiedenen Standes im Ringeltanze mit den neun Todtengerippen, theils innerhalb, theils ausserhalb eines Kirchhofes mit niedriger runder Umfassungsmauer, und in dessen Mitte ein offener Sarg mit darin liegendem Gerippe. In den Ovalen stehen die Figuren in entgegengesetzter Richtung, mit Ausnahme des Edelmannes, welcher in beiden Blättern sich rechts befindet. Die Trachten sind verändert. Die Inschriften sind in beiden Blättern dieselben; bei dem Mittelbilde, unter jenen der ovalen Bilder, weichen sie beim König, Bischof, Graf, Kriegsmann mehr oder weniger ab. So liest man z. B. im älteren Blatte beim König: „Das Haupt gekrönt, der Todt nicht schont,“ hingegen im späteren: „Des Königs Kron, der Todt nicht schon.“ In der Ueberschrift des elften Bildes hat ein Zusatz stattgefunden; im älteren Blatte steht blos: „Kriegsman“, im neueren: „Bettler . Kriegsman.“ Die Orthographie ist hie und da auch verschieden. In den untern Cartouchen sind im späteren Blatte Nummern unter die Reime gesetzt.

Im Unterrande links: N. 138., rechts: I . P . Wolff feel : Erben exc : (Eine Nürnberger Kunsthandlung.)

Höhe des Stiches: 13″ 3‴, Breite: 10″ 4‴ reichlich.

Wenn schon besser als das vorhergehende, doch immer noch ein unerhebliches Product, dem indessen seine Seltenheit einigen Werth verleiht: denn als ein Bilderbogen, dessen Preis gewöhnlich 1 Kreuzer war, ist es nicht leicht in eine Sammlung gelegt worden, sondern in der Kinder Hände gelangt und unter diesen bald zu Grunde gegangen.

Digitized by Google

Der Tod und die menschlichen Altersstufen.

Auch dieses Blatt dürfte ein Bilderbogen, oder ein fliegendes Blatt, bestimmt an die Wand genagelt zu werden, gewesen sein.

Im Mittelbilde steht der Tod, mit der Sense in seiner Rechten und mit drei Pfeilen in seiner Linken bei am Boden liegenden beschädigten Kronen, Waffenstücken und anderen Geräthschaften. Die Pfeile tragen an ihrem Gefieder die Worte: Prefens. Preterit. Futurum. Ueber ihm schwebt eine Bandrolle mit dem Spruche: Vigilate qvia nescitis qva hora DNS ueniet. (Sämmtlich Majuskeln.) Matt. 25. Zu seinen beiden Seiten liegen Todtenschädel auf Gemäuern, unter welchen (in Majuskeln) omnia mihi svbdita, links, und: Svm qvod eris e qvod fvi. Weiter unten, links: Formoſitas .... umbra (17 Zeilen), rechts: Meſſor face .. decus. (4 Zeilen) und links über den Todtenköpfen, an einer Tafel, auf der eine Sanduhr steht:

Sum qui non curo quis aut qua-
Nil mihi dignitas Papa-
Nec ualet majestas Rega- lis.
Stultus et ſapiens aequa-
Diues et pauper est morta-

Non iuuat tui se excuſ
Nec ad Apostolicā ſedē appell
Dona promitere aut don- are.
Seu clam se velle alien-
Pacem non mecū est tract
Nec dico quando quis vel qu

Ein breiter verzierter Rahmen umgibt dieses Mittelbild, in diesem sind in 10 Abtheilungen die Stufenjahre vorgestellt, sie beginnen links unten, steigen von da abwärts, gehen oben nach rechts herüber und endigen rechts unten. Unter jeder solchen Abtheilung, welche zwei menschliche Figuren beiderlei Geschlechts enthält, denen meistens noch Thiere beigegeben sind und denen sich im Schlussbilde noch der Tod beigesellt, ist in einer Cartouche das Stufenjahr, z. B. „X Jahr ein kindt“ angegeben und ein Distichon beigesetzt. Diese letzteren sind in französischer Sprache, als: A dix ans | sont emfans, und bei C Jahr begnad dír Gott.

De cent ans ayant atteint l'aage, | Paradis cest nostre partage. Im untern Theile der Bordüre, in deren Mitte, sieht man zwei Engelchen mit Posaunen zu Seiten einer grösseren

Digitized by Google

Schrifttafel und in letzterer in zwei Columnen ein 14zeiliges Gedicht: Hoffart beſpiegel dich . . . . . lauffen zuendt.

Zu Füssen des Todes, neben einer zerrissenen Lorbeerkrone steht: J V. d. heidē G: Alzenbach excu.

Höhe des Stiches: H. 11″ 5‴, Br. 9″ 1‴.

Der menschliche Lebenslauf vom Tode aufgehalten.

Ein Rad innerhalb eines Vierecks, in dessen Winkeln links oben die Sonne, rechts oben der Mond, links und rechts unten blasende Winde. In der Mitte des Rades (der Nabe) Kronen, Scepter, eine mit Schmuckketten behangene Vase, aus welcher Rauch aufsteigt; aussen herum, in Majuskeln: Vanitas vanitatum et omnia vanitas. Zwischen den Radspeichen Blumen. Im äusseren Kreise 13 numerirte Vorstellungen in Rundungen; sie sind folgenden Inhalts: 1) Der Tod zückt einen Pfeil nach einem Kinde. 2) Der Tod zieht ein Segelboot, in welchem ein Mann sitzt. 3) Drei Männer um einen Tisch, trinkend und im Gespräche; der Tod tritt mit einem Mühlstein in den erhobenen Händen hinzu, den er auf jene werfen will. 4) Eine Frau mit Blumen in der Hand bei einer Mohnpflanze, der Tod mit einer Sichel vor ihr. 5) Der Tod schiesst einen Pfeil nach einem schlummernden Gewappneten. 6) Der Tod schiesst nach der Fortuna, welche sich ihm auf den Wellen nähert, einen Pfeil ab. 7) Einem vornehmen Herrn küsst ein Untergebener die Hand, der Tod tritt zu ersterem hin. 8) Ein Gelehrter wird von dem Tode ergriffen. 9) Der Tod überrascht einen Messkünstler. 10) Ein Gebäude wird durch Feuer zerstört, ein Fahrzeug leidet Schiffbruch; der Tod schaut vorn aus einer Höhle hervor. 11) Der Tod, die Trompete blasend, bei dem Sarge eines Ritters und bei einer Trophäe. 12) Der Tod zeigt einem König die abgelaufene Sanduhr. 13) Der Tod haut mit seiner Sense ein Loch in die Erde, auf welcher das von einer aus Wolken hervorkommenden Hand gehaltene Christkind steht.

Im Oberrande:

So treibet mancher Tod der Menschen Lebenslauff;
Das Rad hält Angst und Noht zuletzt der
Grabsteī auff.

Unten im Rade: G. Strauch Inv.

Höhe des Stiches incl. der mit einer Einfassungslinie versehenen Ueberschrift: 10″ 1‴, Br. 9″ 9‴.

Digitized by Google

Dieser Platte ist unten eine zweite, 3″ 4‴ hohe Platte mit einem 24zeiligen, in 2 Col. abgetheilten Gedicht: „O nicht- und Flüchtigkeit ..... kan uns verEwigt machen!“ beigedruckt, welches auf die Vorstellungen im darüberbefindlichen Bilde hindeutet, deren Nummern bei den einschlägigen Stellen des Textes angebracht sind. Am untern Plattenrand in der Mitte: Paulus Fürſt excu.

Der Stecher des Bildes ist mir nicht bekannt. Unter seiner Hand hat die Zeichnung des G. Strauch nichts gewonnen, wohl verloren.

Hoffahrt, die Mutter aller Sünden.

Wenn es schon beim ersten Anblick scheint, dass nachstehendes Blatt nicht zu den Todesbildern gezählt werden könne, indem es eine Dame im Putze, mit einem Handspiegel in ihrer Rechten, mit ihrer Linken den Hals eines prangenden Pfaues umschlingend, zeigt, so ergibt doch eine nähere Untersuchung, dass auch bei diesem Stiche dem Tode eine Rolle angewiesen worden ist. Denn dieses Blatt ist ein Klappenbild, man kann den langen Rock des Kleides aufheben, und man sieht dann ein Todtengerippe, das unter der Brust der Figur beginnt und von da an abwärts unverhüllt ist, auch einen Theil der fleischlosen Arme. In der Rechten hält dieser Tod einen Knochen statt eines Scepters, in der Linken die Sanduhr. Am Boden sitzen, zwischen den ausgespreizten Beinen des Gerippes, Adam und Eva auf dem bedeckten Sarge, um die Schenkelknochen winden sich Schlangen, Eva greift nach dem Apfel hinauf, den die eine dieser Schlangen ihr darbietet. Ueber dem ersten Menschenpaare schwebt eine kleine geflügelte Schlange.

Oben in der Luft liest man folgende Reime:

Links. Hoeffart ein Matter aller ſundt
Vom Teuffel erſtlich ſie begindt.

Rechts. Nach dem ſie komen iſt gefchwindt
Vff Adam vnd all seine kindt.

Unten in 3 Columnen:

Ein jder menſch diſs bildtnuſs fol
Mit gantzem vleiſs betrachten wol.
Hieraus du merken kanſt gefchwindt
Wie jtzundt ist die Welt ſo blindt,
Vnd ſich nur an das euſser helt,
Denckt nit wie es hinnen ſey geſtelt.

Digitized by Google

Mach erſtlich das jnwendig rein,
Am euſsern wirdt kein mangel ſein.

Unter der letzten Zeile die Adresse: Peter Ouerradt excud.

Der Name des Stechers scheint durch zwei über den Köpfen der Eva und des Adam stehende Initialbuchstaben angedeutet zu sein. Weil sie aber dort auf engschraffirtem dunkeln Grunde angebracht sind, bemerkt man sie kaum und der zweite Buchstabe ist — für mein Auge wenigstens — ein zweifelhafter; ich sehe mit Bestimmtheit ein C, halte den darauffolgenden für ein G, er könnte aber vielleicht auch C sein.

Sind C G die giltigen Buchstaben, so wäre die Auslegung auf Conrad Gols wenigstens keine unzulässige. Denn Conr. Gols lebte zu Cöln, in welcher Stadt und zu gleicher Zeit Pet. Ouerradt lebte, und man weiss, dass letzterer Arbeiten des ersteren verlegte.

Der Stich nimmt, nebst der Unterschrift, die Platte ein; diese ist 7‴ 1‴ hoch, 5‴ 2‴ knapp breit.

Die Platte ist in einen Passepartout eingedruckt, der wohl lediglich nur für sie bestimmt wurde. Indem solcher links die mit lateinischen Unterschriften versehenen Abbildungen der Völlerei, des Geizes, der Ueppigkeit, rechts des Neides, des Zornes und der Trägheit in kleineren Figuren aufzeigt, liefert das Ganze die Vorstellung der sieben Hauptlaster. In diesem Passepartout ist oben in der Mitte eine Schrifttafel mit: Cognitio peccatorvm vtilis, | poenam tamen tollere neqvit (Majuskelschrift), unten eine andere Schrifttafel angebracht, worin:

Der Sünden erkantnuſs ist wol gut, kan aber nicht
Die straef hinnemen, drumb schertzet nit mit Gotts gericht.
Was in der Welt verborgen bleibt vnd vbersehn,
Wirdt dem gestrengen vrtheil Gottes nicht entgehn.

Höhe des Passepartout: 11‴ 5‴ reichl., Br. 9‴ 3‴.

Das Bild der Hoffahrt ist eine sehr mittelmässige Arbeit, doch noch etwas sorgfältiger behandelt, als die kleineren Figuren des Rahmens.

Todtentanz.

24 Bl. Holzschnitte, 1‴ 7‴ und mit den unten in Typendruck beigesetzten Versen ca. 2‴ hoch, 1‴ 3 auch 4‴ breit.

Ziemlich gut gezeichnete, öfters ausdrucksvolle Blättchen, von nicht ungeschicktem, freiem Schnitt, ohne sich kreuzende

Digitized by Google

Schraffirungen, weder von Douce, noch von Peignot, Massmann und andern die Todtentänze Beschreibenden angezeigt. Die Vorstellungen haben keine Nummern; zur Vollständigkeit der Suite sind vielleicht noch mir unbekannt gebliebene Blätter erforderlich. Die Nummern, welche ich hier in Ansatz bringe, gelten nur für meine Aufzeichnung. Die Verse setze ich den Schilderungen der Bilder voran.

1) Her her, her her, an diſen | Tantz, Damit der Toten | rhay werd gantz.

Zwei Todtengerippe schreiten nach rechts hin an einem Schädelhaufen vorüber, das eine derselben bläst die Trompete, das andere spielt auf Trommel und Pfeife.

2) Du Babſt muſt auch mit | jn daran, Ob du ſchon tregſt | drifache Kron.

Der nach links gehende Tod zerrt den hartnäckigen Widerstand leistenden Papst am Mantel nach sich, ein zweites Gerippe packt letzteren am Rücken.

3) Drumb gib du Kaiſer her | dein Kron, Dann du magſt | kommen nicht darūon.

Der Kaiser sucht ein rechts befindliches Todtengerippe, welches den Fuss auf den am Boden liegenden Reichsapfel setzt, von sich abzuwehren, während ein hinter ihm stehendes zweites nach seiner Krone greift.

4) Deſzgleichen auch du Kö | nige nit, Dann ich dich | yetzt mit Füſſen tritt.

Der links vorn knieende König wird von dem rechts befindlichen Tode an der Hand gepackt, ein zweiter Tod ergreift die Krone auf des Königs Haupte.

5) Der Cardinal muſz auch | herbey, Mit ſeinem bracht | an Todten rhay.

Der Cardinal sucht nach links hin zu entwischen, wird aber vom rechts stehenden Tode zurückgehalten.

6) Deſzgleichen auch des Kay | ſers weib, Kain bracht noch | zierd hilfft jren leib.

Die Kaiserin ist auf die Knie gefallen; ein Gerippe zerrt sie an ihrer Halskette, ein zweites packt sie am Arme und bläst auf einer Pfeife.

7) Vil minder kanſt du Köni | gin ſein, Vom Todten | Tantz gefreiet ſein.

Ein links befindlicher Tod packt mit beiden Händen

Digitized by Google

die auf den Knieen liegende Königin am Arm, ein rechts befindlicher zweiter Tod greift nach ihrer Hand und ihrer Krone.

8) Nicht minder dann der | Fürſten bracht, Der auch | wird gantz vñ gar veracht.

Der seine Hände bittend faltende, sein Haupt abwendende Fürst wird von einem eilenden Gerippe nach rechts weggeführt.

9) Deſz gleich hilfft nicht der | Biſchoffs ſtand, der todt | achts als für einen tandt.

Der Tod, mit einem spitzigen runden Hute auf dem Kopfe, führt einen Bischof nach rechts hin.

10) Mit ſampt des Adels | vbermut, An Todten tantz | iſts alles gut.

Der Tod führt den sich etwas sträubenden Edelmann nach rechts.

11) Prelat, Thumher, vnnd | Suffragan, Auch wie ſie | ſonſt namen han.

Dem Prälaten, welcher einen Weihwasserwedel in seiner Linken hält, steht der Tod in der Kleidung eines Kirchendieners mit dem Weihwasserkessel gegenüber.

12) Von München, Pfaffen | vñ Ordenſsleuten, All thuts | des Todes gwalt aufzreuten.

Der Tod zieht einen corpulenten, schreienden Mönch an dessen Gewand nach links hinter sich her.

13) Es ſeien Nonnen oder Be- | gein, Des Todtes geferrt | müſſen ſie ſein.

Der als Geistlicher gekleidete Tod führt eine Nonne nach rechts hin.

14) Waldbruder, Ainſidel vnd | willige Armut, Seind all | des Todtes eygen gut.

Ein Eremit mit Rosenkranz und Stock in den Händen wird am Ausgange seiner Hütte vom Tode ergriffen.

15) Kain ſchatz noch reichthum | diſer welt, Hilfft für den | Todt er nimbt kain gelt.

Ein Reicher, mit dem Geldbeutel in seiner Rechten, wird beim Zähltische von zwei Todtengerippen angefochten; eines der letzteren greift nach den auf dem Tische liegenden Münzen.

Digitized by Google

16) Weipliche zucht vnd erbar | keyt Scheucht nicht des | Todes grauſamkeyt.

Eine junge Frau wird vom Tode geführt, welcher eine brennende Fackel in seiner Linken trägt.

17) Vil minder das unkeuſche | weſen, Mag von des | Todtes gewalt geneſen.

Am Fusse eines Baumes sitzt ein Weib an der Seite eines Gerippes, das sie mit seinem linken Arm umhalst und mit seiner Rechten unter ihren aufgehobenen Rock greift. Vor dieser Gruppe steht der Tod mit der Sanduhr in der erhobenen Linken.

18) Auch nit das new geborn | Kindt, Wir all des Todts | gefangne ſindt.

Der Tod steht über der Wiege eines Kindes, das, sitzend, unter Geschrei den nach ihm Greifenden mit den aufgehobenen Aermchen abhalten will. Die jammernde, neben der Wiege sitzende Mutter des Kindes rauft sich die Haare.

19) Auch ſchont er nicht der | Pawerſzleut, Gott geb wer | pflüge oder reutt.

Ein auf dem Boden liegender Drescher wird von einem nach links schreitenden Gerippe am Arm emporgezerrt; ein zweites Gerippe zeigt ihm die abgelaufene Sanduhr.

20) Sterck künhait vnd man- | liche that, Wirdt in dem | Todt zu einem ſchat.

Ein Kriegsmann vertheidigt sich mit gezogener Wehre gegen den Tod, welcher mit dem Schwerte einen Hieb nach ihm führt. Am Boden liegt ein Erschlagener.

21) Gleich wie das ſpiln freſſen | ſauffen, Nicht kan des | Todtes gwalt entlauffen.

Zwei beim Becher und Kartenspiele sitzenden Männern leuchtet der Teufel. Der Tod greift nach dem auf dem Tische liegenden Gelde.

22) Kain thorhait Narr noch | vnuerſtandt, Entwiſcht | dem tod aufz ſeiner handt.

Der Tod will einen Schalksnarren nach links abführen; dieser sucht nach rechts hin zu entwischen.

23) Alſo mag auch kain ſeit- | ten ſpil, Ain ſtund abwen- | den des todes zil.

Digitized by Google

Ein Fiedler mit einem Stelzfusse wird vom Tode am Gewande gehalten und nach rechts zu geführt.

24) Drumb ſchick dein leben | alſo an, Das du vor Gott- | es gricht magſt bſton,

Christus sitzt links oben auf der halb sichtbaren Erdkugel zu Gericht, rechts oben der Himmel und die posaunenden Engel, unten die Auferstandenen.

Ich habe noch anzumerken, dass dieser Todtentanz, den Trachten nach, in die Mitte des 16. Jahrhunderts fällt.

Ich habe diese Blättchen zur Kenntniss des Hrn. Prof. Massmann gebracht. Derselbe äusserte bei deren Zurückgabe schriftlich:

„Diese 24 Blätter (die Zahl des alten Todtentanzes) erin-
„nern in einigen Blättern an Holbein'sche, entschieden Nr.
„24, in etwas Nr. 1. 5. 6. 12. 15. 21. Blatt 17 hat Holbein'-
„schen Uebermuth und Erinnerung an ein Blatt von ihm.*)
„Die Sprache der Verse greift nach Schwaben (Augs-
„burg?) hinüber."

Der Todtentanz des Marx Anton Hannas.

Von diesem Todtentanze habe ich nirgends weder eine Beschreibung, noch auch nur eine kurze Anzeige aufgefunden. Er ist von sehr geringem Kunstwerthe; Hannas hat manches Bessere geliefert; für das Volk bestimmt, den Kunstverständigen nicht hinlänglich beachtenswürdig erscheinend, ist er in den Händen des ersteren allmälig zu Grunde gegangen, während er wohl nur von wenigen der letztern in ihre Sammlungen aufgenommen und in diesen erhalten worden war.

Mir sind nur 12 Blatt dieses Todtentanzes bekannt geworden, welcher zum mindesten eine Folge von 16 Blättern bildet, wie aus der Bezifferung jener Blätter erhellet.

Die zu meiner Kunde gekommenen Blätter sind sämmtlich mit dem Namenszeichen des Hannas versehen, zwei von ihnen weisen aber auch noch die Namensinitialen des Formschneiders I. S. auf, welcher am Schnitte dieser Todtentanzbilder Theil nahm. Ob die übrigen von Hannas geschnitten worden, ob sein Monogramm ihn nur als Zeichner, oder blos als Verleger dieser Folge andeute, dies zu entscheiden muss ich unterlassen.

*) Hr. Prof. Massmann meint hiermit das S des Holbein'schen Todtentanz-Alphabets.

Digitized by Google

Holbein's Todtentanz hat die Idee zu den nachstehend beschriebenen Blättern gegeben, doch finden sich in letzteren nur ein paar Figuren, bei welchen die Holbein'schen Vorstellungen benutzt wurden.

Die Zeichnung der Bilder ist bald besser, bald geringer, sie erhebt sich aber in keinem über die Mittelmässigkeit. Der Tod ist abwechselnd als blosses Knochengerippe oder noch mit Haut überzogen, auch mit aufgeschlitztem Leibe vorgestellt. Der Schnitt gibt eine geübte Hand zu erkennen, das Schneidemesser ist aber ohne Geschmack geführt.

Die Tafeln sind, einschliesslich der unten befindlichen, lateinische Schrift enthaltenden, mit den Einfassungslinien umzogenen Räume, 6″ bis 6″ 1‴ hoch und 4″ 4‴ bis 4″ 5‴ breit.

Die Schrift ist in Majuskeln gegeben, welche ich in meinen Mittheilungen nicht beibehalte.

Ich beschreibe nach der Reihenfolge der in den Vorstellungen angebrachten Nummern.

5) Caesar. Diese Angabe des Standes, welche ich durchgehends an die Spitze meiner Beschreibung stelle, befindet sich hier und in allen folgenden Blättern in der Mitte des Unterrandes, durch zwei senkrecht gezogene Linien von den links und rechts beigesetzten Sinnsprüchen abgesondert.

Ein mit Haut bekleideter Tod führt den Kaiser nach links. Die Nr. 5 auf einem Stein unten in der Mitte, das Monogramm des Hannas auf einem Stein rechts, I S nebst dem Schneidemesser links im Boden.

Omnibus imperito Tamen imperat	Caesar	mihi mors vna.

6) Rex. Der Tod, meist hautlos, auf dem Hackebrett spielend, führt den König nach dem Vorgrund. Nummer und Zeichen des Hannas auf einem links unten liegenden Knochen.

Sceptra gerant diademata		Alii cedvnt morti.

7) Dvx. Der Herzog steht rechts vorn, der Tod, mit der Sanduhr in seiner Linken, legt Hand an ersteren. Die Nummer auf dem Steinchen unten gegen die Mitte, links das Monogramm des Hannas.

Dirvta marte mea non | | obstant moenia morti.

8) Comes. Der nach rechts mit gefalteten Händen entweichende Graf wird vom Tode an der Schärpe ergriffen. Die Nummer links, das Monogramm rechts am Boden.

Digitized by Google

Non altos cvrat . titv | | los . trvcvlentia fati

9) Jvdex. Dem rechts vor seinem Sessel stehenden Richter, welcher einen Stab und ein Document in den Händen hält, überreicht der Tod ein versiegeltes Schreiben. Das Monogramm links unten, etwas mehr nach rechts die Nummer.

Jvdicis officivm = nesta	neqve mors fv = ueretvr

10) Mercator. Der mit Haut bekleidete Tod umfängt mit seiner Linken einen Kaufmann und greift mit seiner Rechten nach der Goldwaage, welche der letztere hält. In dieser dient ein kleiner Schädel als Gewicht. Die Nummer an einem rechts unten befindlichen Waarenballen, das Monogramm an einem entfernteren, hinter dem linken Beine des Kaufmanns. Die Namensbuchstaben des Formschneiders I S sammt dem Messerchen an einer geschnürten Kiste links.

Foenora qvid prosvnt	mors implacabi = = lis adstat

11) Opifex. Neben einem rechts befindlichen Ambose steht ein Schmied, mit dem Hammer am Schurzfelle; er hält in seiner Rechten ein aufgerolltes Papier, worauf die Abbildung eines Todtenkopfes, und in seiner Linken eine Sanduhr. Hinter ihm erscheint der Tod mit Meissel und Schlägel in den Händen, er drückt pantomimisch die Arbeiten mit diesen Instrumenten aus. Am Boden eine Zange, ein Hobel etc. und gegen rechts die Nummer. Am Blocke, in welchem der Ambos festgehalten ist, das Monogramm des Hannas; an der Kante des Amboses 1637. Unter der Abbildung des Todes auf dem Papier MRX. AN . H

Opifices ferr = = vm mors	secat opifices bey Marx Anthonni . Hannes in Avgs

12) Inftitor. Der von seinem Hunde begleitete Hausirhändler geht mit vollgepacktem Tragkorbe und Reff auf dem Rücken mit raschem Schritte nach rechts; der links befindliche Tod zerrt ihn am Arm zu sich hin. Die Nummer gegen die Mitte und das Monogramm rechts am Boden.

Finis adest vitae post hac	nil vendere fas est

13) Jvvenis. Ein junger, von vorn gesehener Mann wird

Digitized by Google

von dem links hinzutretenden Tod am Arm gefasst. Letzterer ist theilweise mit Haut bekleidet, seine Gedärme hängen zum geschlitzten Unterleibe heraus. Die Nummer unten in der Mitte am Boden, das Monogramm auf einem Stein nach links.

Omnia mors aeqvat	senibvs compo nitur instans

14) Rvfticv (das s fehlt). Der mit Haut bekleidete Tod hat einem von rechts kommenden Landmann die Mütze vom Kopf genommen und ergreift ihn am Arm. Die Nummer in der Mitte und das Monogramm links im Boden.

Me labor asidv vs frangit	dolor vltimvs, avffert.

15) Mendicvs. Ein Blinder mit einem Stelzfusse steht rechts am Rande eines offenen Grabes, an welchem das ihm zum Führer dienende Hündchen bereits vorübergeschritten ist. Der Tod tritt ersterem an der andern Seite des Grabes entgegen, greift nach dem Stabe des Bettlers und schneidet den Leitstrick des Hundes ab. Die Nummer links, das Namenszeichen rechts unten im Boden.

Mendicvm seqvitvr telo	mors pallida codorum(?)

16) Stvltvs. Der mit Haut bekleidete Tod, mit einer Narrenkappe auf dem Schädel und mit einem kurzen Schwert an seiner rechten Seite, erfasst einen Schalksnarren am Arm und winkt ihm zu, ihm nachzufolgen. Das Monogramm links unten, an einem Knochen, die — verkehrte — Nummer in der Mitte am Boden.

Stvlte qvid est vita haec	gelidae nisi mortis imago

S. 191. Der auf Zeile 28—33 beschriebene Holzschnitt hat so viel Uebereinstimmendes mit einem von Douce nicht gekannten, von Bartsch im 15. Bde. d. P. grav. S. 541 beschriebenen Kupferstiche, dass es scheint, jener sei nach diesem gemacht worden. Dass das umgekehrte Verhältniss stattgefunden habe, bezweifle ich. Bartsch beschreibt den Kupferstich in folgender Weise.

Eine nackende stehende Frau betrachtet ihren Rücken in einem Spiegel, welchen sie mit ihren beiden Händen hält, indem sie ihn gegen einen Pfeiler stützt, an welchem ein Tuch

Digitized by Google

hängt. Im Hintergrunde sieht man links den Tod, welcher, zur Thür herein tretend, die Frau zu rufen scheint, indem er ihr eine Sanduhr zeigt, die er mit seiner rechten Hand hält. Vor den Füssen des Todes ist das Rad der Fortuna und im Vorgrunde ist der Flügel eines grossen Vogels auf den Boden geworfen. Eine Tafel mit dem Buchstaben M lehnt unten rechts an der Mauer und noch weiter unten ist eine Art Bandrolle zu sehen, worauf die Worte: MORTALIA FACTA PERIBVNT. stehen. Dieser Stich, sagt Bartsch, hat Aehnlichkeit mit den Arbeiten des Agostino Veneziano; die Zeichnung schreibt man gewöhnlich dem Michel Angelo Buonarroti zu, und in diesem Falle könnte der Buchstabe M wohl eher noch auf diesen Maler, als auf den Namen des Stechers hindeuten.

H. 13″, Br. 9″ 2‴.

S. 84, Z. 13. An diesen 21 Probedrucken sind die deutschen Ueberschriften weggeschnitten. Probedrucke nennt man sie, weil sie früheste, vor der Anfügung der Verse gemachte Drucke sind.

Diese Blätter brachten bei Versteigerung des Otto'schen Cabinets im Jahr 1851 Rthlr. 40 ein.

Bartsch (Vol. 9. p. 163. Nr. 2) beschreibt einen Holzschnitt, welchem er den Titel

die Todesstunde

gibt. Zur Linken sieht man den Tod, im Begriff zwei sich Liebende zu überraschen, welche, in der Mitte des Blattes, auf einer Rasenbank sitzen. Zur Rechten bemerkt man zwei Dämonen, welche Schlingen bereiten, um sich der Seelen jener Liebenden zu bemächtigen. Die Buchstaben ·P· F· unten in der Mitte.

Br. 8″ 8‴, H. 6″.

Ich kenne das von Bartsch angezeigte Blatt. Der Tod, mit Haaren auf dem Schädel und einem Barte, zum Theil noch mit Fleisch und Haut bekleidet, steigt über ein Geländer und hält eine grosse Sanduhr in der erhobenen Linken. Der Liebende, in altdeutscher Tracht, umfängt seine Geliebte mit der Rechten und hält einen Becher in der Linken. Vorn am Boden steht ein Kühlgefäss, worin eine Flasche und eine Kanne sich befindet. Dem Paare zur Seite ragt rechts über

Digitized by Google

einem Strauche eine Voglerhütte hervor, aus einer kleinen Oeffnung in derselben ist der Kloben ausgesteckt, dessen man sich zum Fange kleiner Vögel, wie Meisen etc. bedient. Die mit Stroh bekleidete Hütte endigt oben mit einem bärtigen Fratzengesichte, aus dessen Rachen die Zunge hervorragt; auf der Mütze steckt eine Feder. Weiter hinten in der Landschaft kniet ein Satyr, welcher mit Aufstellung einer Falle beschäftigt ist. Diese ist für ein anderes Liebespaar bestimmt, das man links, dem Satyr gegenüber, stehen sieht und das sich umarmt.

Man deutet die Buchstaben P. F. auf Peter Flötner.

Eine ähnliche Vorstellung, wie die von Douce auf S. 190, Z. 3 u. ff. beschriebene, jedoch in Holzschnitt, findet man auf dem Titelblatte des von Sigmund Feyerabendt verlegten Buches: „Albertus Magnus, Daraus man alle Heimlig„keit defz weiblichen geſchlechts erkennen kan, etc. Franck„furt am Mayn. M.D.LXXXI. 4.“, ingleichen auf p. 1 des „Hebammen Buch . . . Franckfort am Mayn. M.D.LXXX. 4.“, einem ähnlichen Buche, aus einem früheren Werke des Jacob Rüff, Stadtarztes zu Zürich, genommen.

Adam, mit einem Zweige in seiner Rechten, steht links, Eva, mit einem Apfel in ihrer Linken, steht rechts, in der Mitte der Tod, aus dessen Armen die Zweige des Baumes mit der verbotenen Frucht wachsen. Eine Schlange windet sich um Arme und Brust des Todes und reicht der Eva einen zweiten Apfel, nach welchem diese emporlangt.

Der Holzschnitt hat keine Einfassung, ist 3″ 3‴ hoch und 2″ 8‴ breit, er trägt kein Zeichen und ist augenfällig von Jost Amman.

Zu den Titelblättern auf S. 183—187 kann gefügt werden:

„Titelkupfer zu J. Cats twee-en-tagtig jaarig Leven uan „zyn geboorte tot zyn Dood toe.“

In dem Buche:

„J. Cats gedachten op slapeloose nachten &. t' Amſteldam, „1716.“ 8°.

Man sieht in diesem Stiche ein Monument, woran ein den obigen Titel enthaltendes Medaillon hängt, drei bei demselben stehende weibliche Figuren halten die Abbildungen eines Kindes, eines Mannes und eines Greises. Im Vorgrunde befindet

Digitized by Google

sich links ein Kind in einer Wiege, an diese ist eine Schnur gebunden, welche durch die Hand eines kleinen Genius läuft, der in seiner Linken eine Sense hält und eine Sanduhr auf dem Kopfe trägt. Das Ende der Schnur wird von der Hand des Todes ergriffen, der rechts auf einem Grabsteine sitzt, an welchem die Worte „moriendum eft omnibus“ stehen.

Unten im Boden, in der Mitte: J. Goeree in. Dieser Stich steht auf der 117. Seite. Am Ende des Gedichts, S. 227, ist eine Schlussvignette, diese stellt den auf einem Grabsteine sitzenden Tod vor, welcher mit in der erhobenen Rechten gehaltener Feder das Wort EYNDE in die Luft schreibt. An der schmalen Seite des Grabsteins steht: FINIS CORONAT OPVS, an der langen Seite: J CATS OBIIT MDCCXX . . . Das Uebrige des Datums nicht deutlich genug, um es zuverlässig hier anzugeben.

Ohne Zweifel hat J. Goeree auch diese Vignette erfunden, und da er Kupferstecher gewesen, kann er seine Zeichnungen auch selbst im Stich ausgeführt haben.

Saturn enthüllt das Bild des Todes.

Der Gott der Zeit, mit der Sense im Arme und einer Uhr in seiner erhobenen Rechten, deren Zeiger auf die 12. Stunde deutet, zieht mit seiner Linken den Vorhang von einem grossen, durch eine aus den Wolken ragende Hand gehaltenen Spiegel weg, in dessem Glase sich ein stehendes Todtengerippe zeigt. An dem Vorhange stehen die Worte:

Le miroir qvi ne flate point

in Majuskelschrift.

Links unten im Boden: · Horst In., rechts: C. Galle. Fe.

Höhe des Stiches: 8″ 1‴, Breite: 6″.

S. 192, Z. 8—10. Ohne Zweifel der Stich des Barth. Beham, Bartsch Nr. 41, welcher weder Namenszeichen, Datum, noch andere Schrift aufweist, während die Douce unbekannte Copie, welche H. S. Beham hievon lieferte (eine gegenseitige), das Monogramm desselben, das Jahr 1548, und die Worte: O DIE STVND IST AVS, enthält.

Digitized by Google

Die Nonne.

Eine gleichseitige, jedoch bedeutend vergrösserte Copie nach dem Holzschnitt in den Holbein'schen „Imag. mortis." Radirung eines mir unbekannten mittelmässigen Künstlers, in welcher das Gesicht der Nonne namentlich misslungen ist. Die Nadel ist mit Fertigkeit geführt, es gebricht ihr aber an Abwechslung, und da sie allenthalben von einerlei Stärke, auch bei dem Aetzen keine Rücksicht genommen ist, Abstufungen zu bewirken, fehlt es dem Blatte an Auseinandersetzung. Ein Namenszeichen findet sich nirgends. Höhe der Radirung: 7" 6‴, Breite: 5" 10‴.

Nach einer Anzeige dieser Copie habe ich da, wo ihrer gedacht sein konnte, vergeblich mich umgesehen. Sie wurde mir durch Hrn. Antiquar Schreiber mitgetheilt. Sie gehört dem 16. oder 17. Jahrhundert an.

Das menschliche Skelett in weiblicher Kleidung.

Ein nach rechts gewendetes Gerippe, mit unter dem Kinn geknüpftem Kopftuche, einer Mantille, aus welcher die unbekleideten Knochenarme gesticulirend hervortreten, mit einem an der Seite aufgesteckten Oberkleide, steht auf einem Postamente von runder Form neben einer beschatteten Wand. Am Postamente: Rode Jnven (über das kleine i des letzteren Wortes ist das grosse J gezogen); links unten: Lorentz fecit. Gute Radirung, ohne Einfassungslinien.

Höhe der Platte: 5" 1‴, Breite derselben: 3" 8—9‴.

Der nahe, unerwartete Tod.

Im Vordergrunde eines Laubgehölzes sitzt rechts ein ländliches Paar vor einem niedrigen dreibeinigen Tisch, auf welchem Schinken und Brode sich befinden. Der Mann, welcher einen Krug in seiner Rechten hält, umfängt die an seiner Seite sitzende Frau mit seiner Linken und ist im Begriff, sie zu küssen. Ein Hund sitzt links bei dem Tischchen. Im Mittelgrunde und in der Mitte der Vorstellung tritt der Tod hinter einem Baum hervor; er ist im Begriff, seinen Bogen zu spannen und einen Pfeil nach dem kosenden und schmausenden unbesorgten Paare abzuschiessen.

Unten in der Mitte des Bodens: DV Boons invent. Im Unterrande in zwei Columnen folgende Verse:

Digitized by Google

Links: Carpimus inter nos dúm vitae gaudia, Saepè
Nos de improviso mors violenta ferit.

Rechts: Wy zyn in weelde dickwyls ghefeten;
De Doodt veel naerder dan wy weeten.

Breite der Vorstellung: 4″ 9‴, Höhe: 3″ 3‴. Höhe des Unterrandes: 5‴ knapp.

Der Tod ist der Sünden Sold.

Ein menschliches Gerippe liegt ausgestreckt auf einer Estrade, welche mit einem Tuche bedeckt ist, in das Flammen eingewirkt sind. Kopf und Oberkörper ruhen auf einer Unterlage, welche durch ein grosses Buch und darüber geworfene Kronen, einen Krummstab und Attribute der Künste gebildet ist; ein Kreuz, ein Schwert, ein aufgeschlagenes Buch, eine Krone nebst Scepter, ein Dintenfass liegen unter den Schenkeln des Gerippes, zu dessen Füssen eine Erdkugel steht.

Hinter der Estrade erheben sich einige Stufen; auf diesen sind elf Menschenschädel vertheilt, welche durch ihre verschiedene Bedeckung zu erkennen geben, welchem Stande ihre Besitzer im Leben angehörten. Der in der Mitte befindliche Todtenkopf ist mit der Papstkrone, die ihm zunächst liegenden sind mit einem Cardinalshute und mit einer Bischofsmütze geschmückt; die übrigen tragen Kronen verschiedener Art; der elfte ist mit einem Helme bedeckt. Auf der untersten Stufe, in der Mitte des Bildes, sieht man eine Schlange, welche sich um eine dampfende Fackel windet; links eine Sanduhr, auf der eine Eule sitzt; rechts fliegt ein Rabe. Oben an der Wand hinter den Stufen sind fünf Schriftzettel angeheftet, sie enthalten lateinische Bibelstellen mit beigefügter französischer Uebersetzung. Zwei grosse ähnliche Zettel mit dergl. Text sind unten an der Estrade befestigt; links und rechts in den unteren Ecken je ein Todtenkopf und gekreuzte Knochen.

An dem umgebogenen Ende eines neben obenerwähntem Dintenfasse liegenden Zettels: J. B. Corneille in. et del. Mosin Scul.

Im Unterrande in der Mitte: STIPENDIA PECCATI MORS sammt französischer Uebersetzung; darunter die Adresse: A Paris Chez P. Mariette, ruë St. Jacques à l'Esperance. Links und rechts lateinische und französische Bibelstellen, und in der rechten unteren Plattenecke: Berey fcrip. Guter Stich.

Breite desselben: 26″ 4‴, Höhe: 17″. Höhe des Unterrandes: 1″ 7‴.

Digitized by Google

Die Austreibung der ersten Menschen aus dem Paradiese.

Gleich dem oben auf S. 246 beschriebenen Blatte: „Die Nonne“ ist auch gegenwärtig angezeigtes eine vergrösserte gleichseitige radirte Copie nach dem Holzschnitt des Holbein'schen Todtentanzes.

Auch sie ist ohne Namenszeichen, offenbar von derselben Hand, welche das Blatt „die Nonne“ radirte und ebenso mittelmässig, ja, was die Zeichnung anlangt, schlecht zu nennen.

Höhe: 7″ 6‴, Breite: 5″ 9‴.

S. 217, Z. 1. Zwei einem dieser vergrösserten und veränderten Todtentanzalphabete angehörende Buchstaben E und H sehe ich im Tomus herbarii Othonis Brunfelsii III. Argent. ap. Joan. Schottum. 1536. Die Figuren sind von der Gegenseite der Holbein'schen Originale, was ich hier anmerke, da Douce dieses Verhältniss nicht erwähnt.

S. 179—183. In dem XIII. Capitel: Books of emblems and fables, haben auch folgende Sinnbilder enthaltende Bücher eine Stelle in Anspruch zu nehmen.

1) Octoginta Emblemata moralia nova, e sacris literis petita ... ingenio Dn. Danielis Crameri S. S. Theolog. Doctoris collecta &. Francofurti, sumpt. Lucae Jennisii. Ao. M. DC. XXX. 8°.

S. 9. Eine Kupfertafel, worin eine Frau vorgestellt, die in einem Stuhle sitzt und den Tod gebiert, dessen Kopf unter dem aufgehobenen Gewande zu sehen ist. Darüber: A muliere malum. Unten: Eſt dolor in partu, mors vitae ab origine pendet: | Mortis ita et ſceleris, Foemina, principium eſt.

S. 245. Ein von Anfechtungen Heimgesuchter sitzt mit gefalteten Händen auf einem Stein; rechts nähert sich ihm ein drachenähnliches Ungeheuer, oben entsendet ein von Schlangen umwundener Kopf von dem geöffneten Munde Pfeile nach ihm; links oben droht ihm eine aus den Wolken ragende Hand mit dem Blitze, unten richtet der Tod seinen Pfeil auf gespanntem Bogen nach ihm. Darüber: Non tentatus, qualia scit? Unten: Tentari haud aliud ..... flante Deo, ſapere.

S. 301. Eine vor dem Kreuze knieende und dasselbe umfassende Frau wird von einem Manne am Leibbande vom

Digitized by Google

Teufel und von dem Tode an den Haarzöpfen hinwegzuziehen versucht. Oben: Huic adhaerebo. Unten: Non Homo, non Satanas, non Mors .... pie Chriſte, tuis.

Die runden Vorstellungen sind von einem Viereck umgeben, das 2″ 7‴ hoch ist. Die angeführten Stellen des Textes sind mit Typen gedruckt. Der Künstler, welcher die gut gezeichneten und radirten Kupfer fertigte, ist mir nicht bekannt, er dürfte der niederländischen Schule angehören. Die Titeleinfassung ist von der Hand des Math. Merian.

Ferner 2) In: Religious Emblems. A Series of Engravings on wood by Messrs. C. Nesbit, Branſton, Clennel and Hole. Designs by F. Thurſton. The description written by J. Thomas. London, Ackermann. 1810. 4°. enthalten folgende Holzschnitte das Bild des Todes.

Nr. 2. Pall to vigilance. Ein Schlummernder wird von einem Engel geweckt und auf den Tod aufmerksam gemacht, der mit gespanntem Bogen nach dem ersteren zielt. Clennell sculpt.

Nr. 10. The fate of avarice. Ein Geiziger wird durch den Tod von seinen angesammelten Schätzen weggerissen. Branſton sculpt.

Nr. 16. The Soul encaged. Eine Seele, durch eine weibliche, knieende, die Hände bittend emporhebende Figur vorgestellt, ist in einem Käfig-ähnlichen Kerker eingesperrt. An der Seite desselben sitzt die Geburt, eine weibliche Figur mit dem Halbmonde über der Stirn und mit einem Schlüssel in der Hand; im Vordergrunde sitzt der Tod, ebenfalls mit einem Schlüssel. Clennel sculpt.

Nr. 21. The Forreſt felter. Der Tod haut einen starken Baum um; gefällte Bäume liegen bereits am Boden. Clennell sculpt.

Von ungleicher Grösse, innerhalb 6″ 3‴ breiter und 4″ 9‴ hoher Einfassungen.

S. 180. Von dem auf S. 180 angezeigten Stechbüchlein des Fabian Athyr gibt es eine frühere Ausgabe; denn das Werkchen, welches ich vor mir habe, ist doch wohl nicht ein von demselben verschiedenes. Der Titel lautet:

Stechbüchlein: Das iſt, Hertzenſchertze, in welchen Der Tugenden und Vntugenden Abbildungen, zu wahrer ſelbſt

Digitized by Google

Erkentnis, mit erfreulichem Nutzen aufzuwehlen. Verfafzet Durch Fabianum Athyrum, der löblichen Sinnkünfte Beflifſenen. Inventirt und verlegt durch Georg Strauchen; und ift zu finden bey Wolffgang Endter in Nürnberg. Im Jahre M.DC.XXXV.

Es besteht aus zwei Theilen, deren jeder 25 Kupfertafeln hat, die im ersten Theile mit arabischen, im zweiten Theile mit römischen Zahlen numerirt sind, und die mir von Cornel. Nicolaus Schurtz gestochen zu sein scheinen.

In Nr. 14 sieht man den Tod, welcher mit seiner Sense ein Herz und ein in solches eingeschlossenes Gefäss zertrümmert, welchem letzteren ein darin aufbewahrter Schatz entfällt. Darunter:

Mein Hertz, dafz ift zu Gott auff Erden ſtets gericht,
Und weiſet ſeinen Schatz, wann es der Todt zerbricht.

Auf der ersten Tafel des zweiten Theils sieht man einen Todtenkopf in einem Herzen, auf der 23. Tafel einen mit Lorbeeren gekrönten Todtenkopf auf einem Herzen.

Joh. Rudolph Schellenberg, dessen „Freund Hain's Erscheinungen in Holbein's Manier“ betitelten Todtentanz Douce auf S. 154—156 bespricht, radirte eine Folge humoristischer Vorstellungen, auf deren erstem Blatt sich die Worte: pour Raillerie 1772 finden, welche den acht Blättern als Titel dienen. Eines dieser Blätter stellt ein Gefecht vor, wo rechts ein Infanterist dem Fähndrich die Fahne entreissen will, links ein Paar Cavalleristen mit ihren Pferden am Boden liegen, zwei andere und ein Fahnenträger nach rechts hin galoppiren. Sowohl die menschlichen Figuren, als auch die Pferde sind als Gerippe vorgestellt.

Br. 3″ 7‴, H. 2″ 7‴.

S. 201, Z. 17—23. Dieselbe Vorstellung hat auch Jakob Gole in Schabmanier gegenseitig geliefert. Rechts im Unterrande ist dieses Blatt mit I G. f. et ex. bezeichnet.

Höhe der Vorstellung: 10″ 9‴. Höhe des Unterrandes: 7‴, Breite desselben: 8″ 1‴.

Bei Douce Z. 20 ist „book“ statt „hook“ aus Versehen des Setzers zu stehen gekommen, der Dämon hat einen Haken mit zwei gebogenen Enden in seiner erhobenen Linken.

Es fragt sich, welcher von beiden Künstlern — der im J. 1649 geborene J. van der Bruggen, oder der im J. 1660

Digitized by Google

geborene J. Gole — Anspruch auf die erste Bearbeitung des von Douce beschriebenen Gegenstandes habe. Im Blatte des Gole hat der schreibende Mann die Feder in seiner Rechten, in van der Bruggen's Blatt also in der Linken. Hat Gole das letztere zum Vorbilde für sein Product genommen, so hat die Feder ihre richtige Stelle wieder erlangt; es kann aber van der Bruggen, wenn er Gole's Blatt copirte, unterlassen haben, das Sujet in entgegengesetzter Richtung auf seine Platte zu zeichnen. Es wird sich kaum bestimmen lassen, welches Blatt zuerst erschien.

Zu S. 186. Das Titelkupfer des Buches: Reflexions sur les grands hommes qui sont morts en plaiſantant. Avec des poëſies diverſes. Par M. D***. A Rochefort, chez Jacques le Noir, M.DCCXIV. (kl. 8°) enthält eine in das Fach der Todtentänze einschlagende Vorstellung.

Im Vorgrunde einer Landschaft sieht man einen Mann in antiker Tracht, welchen der Tod nach rechts hin mit sich fortführt; zwei links sitzende Männer werden von zwei Knochenmännern in ihrem Gespräche unterbrochen; das eine der beiden Gerippe tritt tanzend und auf einem Blaseinstrumente spielend vor sie hin, das andere nähert sich ihnen mit emporgehobenen Armen von hinten her. Im Mittelgrunde ein Rundtanz von vier Todtengerippen und vier Lebenden bei Gräbern; auf einem der Grabmonumente sitzen zwei Gerippe mit Violine und Bassgeige und spielen zum Tanze auf. Oben schlägt ein geflügelter Tod einen Vorhang zurück; in einer Schrifttafel sind die Worte: REFLEXIONS sur les GRANDS HOMMES. zu lesen. Links unten im Vorgrunde: A·D·, ein darauf folgender Name scheint aus der Platte genommen worden zu sein; ich bemerke noch P r

Höhe des Stiches: 4″ 5‴, Breite: 2″ 6‴.

Zu S. 137. Ein Blatt des Holbein'schen Todtentanzes, der Kirchhof mit den musicirenden Gerippen, ist in einer Kupferstichcopie als Titelvignette zu „Joh. Petri Paaw primitiae anatomicae de Humani corporis ofsibus. Amſtelod. 1633. 4°“ verwandt. Ich sehe mich ausser Stande, der vor langer Zeit in Eile gemachten Vermerkung Näheres beizufügen und muss mich damit begnügen, sie tale quale hier einzutragen.

S. 194. Unter die auf dieser Seite beginnenden Beschreibungen von in den Jahren 1600—1700 erschienenen Blättern

Digitized by Google

ist die folgende Anzeige eines Stiches von Conrad Goltzius aufzunehmen.

Ein junger Mann mit umgeworfenem kurzen Mantel, eine Blume in seiner erhobenen linken Hand haltend, schreitet nach rechts hin zwischen den Gräbern eines Leichenackers. Vor ihm liegen Knochen und ein Schädel am Boden. Auf einem rechts befindlichen Grabstein sitzt der Tod, er scheint im Begriff, sich von seinem Sitzplatz zu erheben und den jungen Mann zu ergreifen. An dem Grabstein ist die Inschrift:

QVOD ES FVI
QVOD SVM ERIS

angebracht. Links am Boden: Conrad Golz fecit et et excudit (et zweimal), gegen rechts: II.

Im Unterrande, in zwei Columnen:

O Welt mit dein ergetzligkeit,
Wie wehrftu fo ein kleine zeit
Wo bleibs du Jungling wolgeftalt,
Wen ich dich han in meiner gwalt.

Deins fterbens lafs ô jungfraw fein
Das bluemlin dir ein beispil fein.
Drum lugt, wer jtz Got ehret nicht
Auch eh er ftirbt ift er gericht.

Höhe des Stiches: 4″ 4‴. Breite desselben: 3″ 5‴ knapp. Höhe des Unterrandes: 6‴.

Die Bezifferung mit II gibt zu erkennen, dass dieses Blatt einer Folge angehöre, deren übrige Blätter mir nicht bekannt wurden. Es ist eine verkleinerte Copie nach B. 123 des Werkes von J. Saenredam; der Zeichner des Originals ist Heinr. Goltzius.

Eine Stelle unter den im V. Capitel besprochenen Todtentanzvorstellungen, welche in den Randverzierungsleisten gedruckter Horarien gefunden werden, gebührt jenen Bildern, denen man in einigen der in Holz geschnittenen Einfassungen des Textes einer im Jahre 1839 zu St. Pölten erschienenen 8. Ausgabe von „Thomas von Kempen, oder die vier Bücher von der Nachfolge Christi, aus dem Lateinischen von Dr. Guido Görres“ begegnet. Sie kommen zuerst auf Blatt 6—8 des 4. Bogens vor, bei dem 23. Capitel: Von der Betrachtung des Todes, welches in der unteren Hälfte der Stirnseite beginnt. Im unteren Theile der Randverzierung sieht man zwei menschliche Todtenschädel zwischen Laubwerk,

Digitized by Google

durch welche eine Schlange sich windet. Breite 2" 1‴, Höhe 10‴. Dieselbe Leiste ist auf den vier Seiten wiederholt angewendet. Auf der Rückseite des 6. Blattes des 4. Bogens sind in der links stehenden Leiste drei Todtentanzvorstellungen angebracht: oben nach links schreitende Gerippe, deren eines, mit einem Kranze geschmückt, eine Fahne führt, welche statt des Wappens einen Schädel zwischen ins Kreuz gelegten Knochen zeigt; ein anderes Gerippe schlägt die Pauke. In der Mitte der Randleiste sieht man den auf einem Throne sitzenden Papst, er erhebt Segen spendend seine Rechte und hält in seiner Linken ein dreifaches Kreuz; unten kommt der Tod heran und greift nach einem Theil des päpstlichen Gewandes. Die dritte Vorstellung zeigt den ebenfalls auf einem Throne sitzenden Kaiser; aus einem zu dessen Füssen befindlichen offenen Grabe steigt der Tod und packt den Widerstand leistenden Kaiser. Die folgenden drei Vorstellungen bilden auf der Stirnseite des siebenten Blattes der Signatur 4 die rechtsbefindliche Bordüre. Oben ist ein sitzender armer Greis zu sehen, welcher einen vorübergehenden Reichen um eine Gabe anspricht; letzterer scheint ihm nicht Gehör zu geben. Auch hier ragt der Tod aus einem offenen Grabe hervor, er ergreift sowohl den Armen wie den Reichen. Im Mittelbilde packt der Tod einen mit geschwungenem Schwerte nach rechts eilenden Kriegsmann um den Leib. In der dritten Vorstellung sieht man einen Mann, der aufmerksam in einem geöffneten Buche liest, während er sich dem Eingange einer Halle nähert, von dem neben ihm gehenden, die Sanduhr emporhaltenden und betrachtenden Tode am Rücken ergriffen. Auf der Rückseite des siebenten Blattes befinden sich drei Todtentanzscenen in der linken Randleiste: oben ein junger, ruhig nach rechts wandelnder Mann, welchem sich der Tod von hinten nähert und seine Linke auf dessen Achsel legt; in der Mitte der Tod, welcher einen ehrwürdigen Greis auf den Rücken genommen hat und der offenstehenden Gruft zuträgt; unten drei nach links gehende menschliche Gerippe, deren eines in die Trompete stösst, und ein viertes, welches geharnischt ist, den ersteren den Rücken zuwendet und in ruhender Stellung sich auf eine Pike stützt.

Jedes dieser neun Todtentanzbilder ist auf ein besonderes Stöckchen geschnitten, 1" 7—8‴ hoch und 9—10‴ breit. Das erste und neunte ist auf der Stirnseite des achten Blattes der Signatur 4 nochmals in der rechten Randleiste angewendet. In der links befindlichen Leiste ist oben ein stehender Engel angebracht, welcher mit der Posaune das Zeichen zur Auer-

Digitized by Google

stehung der Todten gibt; unten steht ein dem Grabe Entstiegener auf dessen Rand; er ist in das Grabgewand gehüllt; der fleischlose Schädel nach oben gerichtet. Zwischen beiden Figuren füllt eine Laubverzierung den Raum. Höhe der Leiste: 5″, Breite: 5‴.

Sämmtliche Holzschnitte wurden wiederholt zu den Randeinfassungen des Textes bei späteren Capiteln, insbesondere bei dem 32. und 33., benutzt, nur der Stock mit den zwei Todtenschädeln kommt bei diesen nicht, hingegen beim 55. und 59. vor. Vielleicht auch sonst noch; ich entnahm meine Beschreibung den Randverzierungen eines unaufgeschnittenen Exemplars dieses Buches, das zwischen den nicht aufgeschnittenen Blättern vielleicht noch Wiederholungen enthält.

Der Zeichner der Holzschnitte ist Johann Eduard Steinle, Maler, geboren zu Wien im Jahre 1810. Sein Monogramm findet sich in den zwei Holzschnitten, mit welchen der Umschlag des Buches geziert ist, auf deren ersterem Christus das Kreuz tragend und von einem, sein Kreuz willig auf sich Nehmenden gefolgt, auf dem anderen Christus mit dem Kreuze abgebildet ist, der einen Widerspenstigen von sich weist. Es hat diese Gestalt , steht in der linken unteren Ecke an jedem dieser zwei Holzschnitte, gegenüber in der rechten Ecke ist ein F angebracht. Den Holzschneider nennt R. Weigel bei Anzeige des schön ausgestatteten Buches in seinem neunten Kunstlagerkataloge Eduard Höfel, von welchem ich keine Kunde habe; ich kenne als Xylographen nur den Professer Blasius Höfel.

S. 196. Die zwei Stiche des Crisp. van Pass, wenigstens Vorstellungen, welche mit Douce's Beschreibung übereinkommen, habe ich kennen gelernt. Die gesehenen Blätter befanden sich in einem Bändchen, das mehrere kleine Stiche, einzelne und Folgen, enthielt, welche Crisp. van Pass sen. nach eigenen Zeichnungen und nach den Erfindungen Anderer gestochen hat, oder durch seine Schüler für seinen Verlag stechen liess. Namen und Adresse fand ich in diesen Blättern nicht. Die Disticha stehen in drei Columnen im Unterrande, und die Worte {SENEX MORS IVVENIS im ersten / Juuenis Vetula Mors im zweiten} Blatte finden sich unter, nicht über den Versen. Douce hat nicht getreu copirt, wenn er die Verse ähnlichen Abdrücken entnahm, wie die mir vorliegenden sind. Was die Figuren anbetrifft, so erinnern sie mich sehr an H. Goltzius, und sie

Digitized by Google

könnten aus den Blättern Nr. 202 und 203 des Werkes von J. Matham genommen sein, welche Blätter mir gegenwärtig nicht zur Vergleichung zu Gebote stehen. Die Vorstellungen sind 5″ 7‴ reichlich breit und 3″ 4‴ hoch.

Zugleich mit den oben besprochenen Stichen treffe ich in demselben Bändchen zwei Douce unbekannte Blätter.

In dem einen sieht man links im Vorgrunde einer Landschaft den Tod, welcher mit seiner Rechten einen jungen Mann in militärischer Tracht am Mantel packt und ihm die Sanduhr in seiner erhobenen Linken zeigt. Der Angefallene ist im Begriff, sein Schwert zur Abwehr zu ziehen. In der Entfernung rechts eine Lautenspielerin, neben ihr ein Zuhörer und zwei andere Figuren. Im Oberrande der Platte: MORS LOQVITVR., im Unterrande:

Qui tam grandis homo, tam forti pectore et armis,
Tutus ab insidijs posſit vt eſſe meis.
Virginibus malles atque indulgere choreis,
O juuenis! verum haec jam tibi eunda via eſt.
Criſpian d. passe excudit.

Höhe der Vorstellung nebst Ueber- und Unterschrift, welche mit Einfassungslinien umzogen sind: 4″ 8‴, Breite: 3″.

In dem zweiten Blatte ist im Vorgrunde eines Gartens eine junge lustwandelnde Dame vorgestellt; sie ist nach rechts gerichtet und hält in ihrer ausgestreckten Linken eine Lilie. Der Tod ist an ihre Seite getreten, ergreift sie mit seiner Rechten am Arm und hält in seiner Linken die Sanduhr empor. Im Garten drei Paare und ein Blumen pflückendes Frauenzimmer. Im Oberrande der Platte: ALLOQVITVR MORTEM. Im Unterrande:

Inuide quid teneram quaeris tentare puellam;
Gloria devicta virgine parua manet.
I procul et senio confectis retia tendas,
Me sine delicijs invigilare meis.
Criſp. de Paſs fe.

Höhe mit der Schrift: 4″ 8‴ knapp, Breite: 3″ 1‴.

S. 193. Das auf Z. 11 — 20 beschriebene Blatt von D. Cuerenhert gehört einer Folge von 4 Blättern an, den seine Hoffnungen auf Geld Bauenden vorstellend. Die von Douce auf Z. 21 erwähnte Copie fand ich in: „NEW KVNSTLICHE WELTBESCHREIBVNG das ift Hundert auferlefener kunſt ſtück, ſo von den Kunſtreichſten Meiſtern dieſer Zeit erfunden

Digitized by Google

vnd gerifen worden, gegenwertigen welt lauf vnd Sitten vor zu mahlen vnd vff befserung zu bringen: Nun mehr ins kupffer zu famen getragen: mit kurtzen Lateinifchen verfen, auch Deütfchen vnd Frantzöfifchen Reymen artig erklaret, per Jacobum de Zettra. AMSTELRODAMI. Apud Henricum Laurentij . Anno . 1614. Qu. 4°.“ In dieser verkleinerten, in die Breite gehenden Copie ist der Mann, welcher das Standbild der Hoffnung auf den Geldsack gestellt hat, in der Tracht des 17. Jahrhunderts vorgestellt. Unten lateinische, deutsche und französische vierzeilige Verse in zwei Columnen. Breite der Radirung: 3″ 11‴, Höhe derselben: 2″ 7‴, und des die Verse enthaltenden Unterrandes: 1″.

In demselben Kupferwerkchen kommt nebst andern Triumphen auch der des Todes vor. Ist das Blatt keine gänzliche Copie nach dem von Phil. Galle gestochenen, unter den sechs von Martin Heemskerck erfundenen und gezeichneten Vorstellungen der Petrark'schen poetischen Schilderungen der Triumphe vorkommenden Blatt — was ich nicht bestimmen kann, da mir Galle's Stich zur Zeit mangelt — so wurde doch letzteres bei Bearbeitung des ersteren benutzt. Auch bei diesem Blatte des Zettra'schen Werkchens sind unten Verse und die Maasse dieselben, wie bei oben angezeigtem.

Zu S. 183—187. Frontispieces and title pages to books, ist zu zählen:

Titeleinfassung

mit weiblichen allegorischen Figuren. Oben in der Mitte: IVSTICIA, links oben: SVPERBIA, weiter unten: PRVDENCIA; rechts oben: AVARICIA, weiter unten: SPES. Unten in der Mitte FORTVNA zu Pferd, eine Ruthe in ihrer Rechten, eine Schaale mit hohem Fusse in ihrer Linken haltend. In der rechten unteren Ecke der Tod, zwischen Bäumen stehend und im Begriff, einen Pfeil nach einem in der linken unteren Ecke der Einfassung sichtbaren Soldaten abzuschiessen, der, bereits von einem Pfeile getroffen, diesen aus der Wunde ziehen will. Neben dem Soldaten ein Schildchen mit den Namensinitialen I. F. Höhe: 4″ 7—8‴, Breite: 2″ 11‴.

In der Zeichnung erkennt man Holbein'schen Einfluss. Den Namen des Formschneiders kennt man nicht, wenigstens nicht mit Zuverlässigkeit.

Diese aus einem Stück bestehende Einfassung fand ich angewendet zu: „Ratio seu methodus compendi perueniendi ad ueram Theologiam, per Erafmum Roterod: &ᶜᵉ. In inclyta Basilia. An. M.D.XXII.“ Aus Froben's Presse. 8°.

Digitized by Google

Andere Titeleinfassung.

Die in voriger Bordüre oben und neben befindlichen Figuren findet man auch in dieser zweiten, doch steht in dieser letzteren PRVDENCIA rechts, SPES links. Die Fortuna fehlt unten; den unteren Theil des Rahmens nimmt ein Zug langsamer oder schneller sich nach rechts hin bewegender Personen geistlichen und weltlichen Standes ein, welche von dem Tode verfolgt werden. Dieser hat schon einige am Boden Liegende mit seiner Sense niedergemähet und holt mit derselben zum Hiebe nach einem vor ihm fliehenden Soldaten aus. Ohne Namenszeichen.

Höhe: 5″, Breite: 3″ 4—5‴.

Angewendet zum Titel von: „Sylva biblicorum nominum &c. Andr. Althamero autore. Basileae in aedibus Thomae Volfii, Anno M.D.XXXV. 8°.“

Zu Capitel XIV., enthaltend:

Einzelne mit dem Todtentanze verwandte Bilder,

gehört der nachstehend beschriebene, sorgfältig ausgeführte Stich des Peter Isselburg. Ob er in den Zeitraum von 1600—1700 falle, oder ob ihn Isselburg vor 1600 fertigte, wird sich nicht bestimmen lassen, falls die Unterschrift nicht etwa ein Datum enthält, welches das Zuverlässige zu erkennen gibt. Das Exemplar des Isselburg'schen Blattes, welches mir den Anlass zu gegenwärtiger Anzeige bietet, ist am Stiche beschnitten, auf grösseres Papier aufgezogen, und an letzteres sind unten zwei Fragmente des Unterrandes geklebt, welcher wahrscheinlich defect war, nicht vervollständigt werden konnte, dem man aber den Namen des Stechers und des Verlegers entnahm, um wenigstens diesen, einige Auskunft gebenden Theil der Unterschrift zu conserviren. Man liest: petr: iffelburgh: fculpf: und: Petr: Ouerr: (adt) excud. In diesem Blatte ist

der Tod als berittener Bogenschütze

vorgestellt. Er galopirt auf einem Rosse, dessen Kopf statt eines Federbusches mit der Sanduhr geschmückt und dessen Rücken mit einem Bahrtuche bedeckt ist, im Vorgrunde eines Begräbnissplatzes an einem offenen Grabe, an einem geöffneten Sarge, an Leichenhügeln, zerstreut umherliegenden Schädeln und Knochen, Todtengräberwerkzeugen und einem auf der Tragbahre stehenden bedeckten Sarge vorbei, nach links

Digitized by Google

hin, wendet seinen Oberleib und Kopf dem Beschauer zu und zielt nach diesem mit seinem gespannten Bogen. In den Leichenacker führt rechts im Mittelgrunde ein Thor, neben welchem ein Beinhaus, hinter letzterem eine Kirche steht. Links an die Kirchhofsmauer stösst ein Gebäude, in welchem ein Sterbender zu sehen ist, der die letzte Oelung empfängt. Ein Leichenzug kommt aus der im Hintergrunde befindlichen Stadt rechts in den Kirchhof herein. Oben in Wolken erscheinen drei Engel, der eine mit geschwungenem Schwert, der andere mit einem Pfeilbündel, der dritte mit einem Bogen. Letzterer ist im Begriff, nach dem Leichenzug einen Pfeil abzusenden. Es werden aber ausserdem noch andere Pfeile von unsichtbaren Händen sowohl nach dem Leichenzuge, als nach links im Leichenacker befindlichen Männern herabgeschossen, letztere ergreifen die Flucht, einer von ihnen liegt getroffen am Boden.

Die Vorstellung ist 8″ 4‴ reichl. breit und 6″ 5‴ reichl. hoch.

Zu S. 179. Eine sehr vermehrte Ausgabe des von Douce angezeigten „Enchiridion Artis pingendi . . . Auth. Justo Ammano, 1578“ erschien unter dem Titel: „Kunstbüchlin, Darinnen neben Fürbildung vieler, Geiſtlicher vnnd Weltlicher, Hohes vnd Niderſtands Perſonen, ſo dann auch der Türckiſchen Kayſer, vnnd derſelben Oberſten, allerhandt Kunſtreiche Stück vnnd Figuren: Auch die ſieben Planeten, Zehen Alter . . . durch weylandt . . . Joſt Amman von Nürnberg . . . Franckfurt am Mayn, 1599. 4°.“ In dieser späteren Ausgabe findet sich nicht allein der von Douce angezeigte, ein vom Tode überfallenes liebendes Paar vorstellende (4″ 5‴ hohe und 3″ 7‴ breite) Holzschnitt, sondern noch zwei andere Todesbilder. Sie gehören zu den auf dem Titel des Buches erwähnten 10 Altern, Darstellungen der männlichen und weiblichen Altersstufen. Auf der Stirnseite des vierten Blattes der Signatur Q sieht man den 100jährigen Greis im Armstuhle sitzend, mit seiner Rechten einen Krückenstock haltend; an seiner rechten Seite kniet der Tod, welcher ihm in der erhobenen Linken die abgelaufene Sanduhr zeigt. Rechts unten sitzt ein Schwan — oder eine Gans — sei es der eine oder die andere, jedenfalls zu klein im Verhältniss zu der Figur des Greises. Höhe 4″ 6‴, Breite 3″ 11‴. Auf der Stirnseite des ersten Blattes der Signatur S findet sich die Darstellung der 100 Jahre alt gewordenen Frau. Sie sitzt rechts auf Polstern in einem Lehnstuhle; der Tod kniet neben ihr und führt mit dem in seiner Linken gehaltenen Pfeile einen Stoss nach dem Kopfe der

Digitized by Google

Greisin. Unter dem Stuhle ein maulwurfähnliches Thier. Von gleicher Grösse mit dem vorhergehenden Bilde. Beide ohne Namenszeichen.

Nach Zeichnungen des Jost Amman wurden die menschlichen Stufenjahre auch für einen Wandkalender geschnitten, welchem sie links und rechts beigedruckt sind. Auch hier ist den Hundertjährigen der Tod beigesellt.

Links unten sieht man den über einen Sarg wegschreitenden Tod, welcher einem im Lehnstuhle sitzenden Greise die Sanduhr zeigt und ihn ergreift. Darüber in Typendruck:

C. Jar, Gnad dir Gott.

Darunter:

Hundert jar, weñs nit kan and's ſeyn,
Gibt ſich der frombe Alt willig drein.

Rechts unten ist eine im Polsterstuhle sitzende Greisin abgebildet, deren Rechte der Tod ergreift. Unter dem Stuhle bemerkt man das Namenszeichen des Amman, I A. Ueber dem Bilde ist zu lesen:

C. Jar, füllt aufz das Grab.

Unter dem Bilde:

Hundert Jar, ſoll ſie gern ſterben,
Auff dafz ſich frewen all jr Erben.

Von diesem Wandkalender ist mir nur der Jahrgang 1614 bekannt geworden. Er ist auf zwei übereinandergesetzte Bogen gedruckt und hat die Ueberschrift:

„Alt vnd New Almanach, D. Davidis Herlicij von Zeitz. Auff „das Jahr JEſu Chriſti, M.DC.XIIII. u. s. w.“

Unten die Adresse:

„Nürnberg, bey Georg Leopold Fuhrmann. Cum Gratia & „Privilegio Sac. Caeſ. Majeſt.“

Die ganze Höhe dieses Kalenders beträgt 28″ 5—6‴, die Breite 11″ 4—5‴. Die 30 Vorstellungen der verschiedenen Altersstufen sind jede 2″ 3—4‴ hoch und 1″ 11‴ breit; sie sind flüchtig gezeichnet und nicht sorgfältig geschnitten. Sie müssen schon lange Zeit zuvor zu Wandkalendern gedient haben, da J. Amman im Jahre 1591 mit Tod abgegangen ist und sie von ihm schwerlich zu einem anderen Behufe, als zur Ausschmückung von Kalendern gezeichnet worden sind. Mir ist nur der Kalender vom Jahre 1614 vorgekommen, welchen ich dem German. Museum geliefert habe.

Digitized by Google

Ueber vier Originalplatten von Urs Graf.

Vor wenig Wochen sind vier von Urs Graf, vermuthlich nach seiner eigenen Zeichnung, gravirte Silberplatten aus Frankreich in die Sammlung eines Frankfurter Kunstfreundes, des Herrn C. A. Milani, gelangt; eine kurze Beschreibung dieser bisher unbekannten Metallschnitte möchte vielleicht manchem Sammler und Verehrer des Meisters nicht unwillkommen sein.

Die vier Silberplatten bildeten ehedem den Schmuck der vier Seiten eines länglichen Reliquienkästchens; die zwei für die Langseiten bestimmten Platten messen ca. 175^{mms}, die beiden kürzeren je 105^{mms}; die Höhe von allen vieren ist gleich, ca. 80^{mms}. Deutliche Spuren zeigen, dass sie in die offengelassenen Felder des Kästchens so eingefügt waren, dass ein vom Stecher zu dem Zwecke leergelassener Rand ringsum von dem Holze bedeckt wurde. Sechs Darstellungen, der Legende des heil. Bernhard von Clairvaux entnommen, schmücken die Platten: je eine — 1 und 4 — auf den beiden kurzen, je zwei — 2.3 und 5.6 —, durch eine Säule getrennt, auf den langen Platten. Ein bogenförmig, über die dargestellten Gruppen gespanntes Band enthält jedesmal in einem Hexameter die Erklärung des Bildes. Wir lassen ihre Beschreibung hier folgen.

1) Der heil. Bernhard kniet vor dem ihn am gewölbten Eingange des Klosterhofes empfangenden Abte von Clairvaux, um für sich und zwei hinter ihm stehende Gefährten Aufnahme in den Orden zu erflehen. Der begleitende Vers lautet:

COLLA DEO SVBDIT SANCTA SVB RELLIGIONE.

2) In einer in Rundbogen gewölbten Zelle erscheint die Himmelskönigin mit dem Sohne auf dem Arme dem links vorn knieenden Heiligen; ein Strahl der göttlichen Milch trifft nach der bekannten Legende sein Antlitz. Auf dem Bogen steht:

LACTE DEI MATREM SE MONSTRAT MARIA VIRGO

und auf dem Gewölbe der Zelle finden wir das gewöhnliche Monogramm des Meisters zwischen der Jahreszahl 1519.

3) Unter dem Titel:

CORPORE CHRISTI AVSVS EFRENI COMITIS ARCET

sehen wir auf diesem Bilde, wie der heil. Bernhard mit der Hostie in der Hand vor einen christenfeindlichen Fürsten

Digitized by Google

tritt und ihn fragt, ob er es wage, sich mit dem Sohne Gottes selbst, welchen er da in der Hand halte, in einen vermessenen Kampf einzulassen. Wie die Legende erzählt, sprach dies der Heilige mit ernstlichem Antlitz und brennendem Auge, so dass „der Herr grofze vorcht vnd angſt gewann, vnd ver„lor alle seine Kraft vnd viel für S. Bernhart vnd vorderet „bvſz vmb ſein ſünd.“ *) Diesen Moment hat der Meister dargestellt: links steht der Heilige mit dem Rücken nach dem Altare und hält die Hostie über den vor ihm knieenden Fürsten; zwei Genossen des letzteren scheinen die Scene mit gemischten Empfindungen zu betrachten.

4) Der Heilige steht links, in der ausgestreckten Linken ein Gefäss haltend, während er die Rechte an Mund und Nase legt; rechts steht ein Krieger, welcher sich mit spöttischer Miene zu drei hinter ihm stehenden Bürgern zu wenden scheint. Der begleitende Spruch:

ET OLEI BIBIT SICIENS PRO FONTE LIQVOREM

deutet auf eine Legende, welche wir zur Erklärung in der Fassung des Lebens der Heiligen hersetzen: „Zu ainem mal „do ſetzet man jm öl für vnd er mercket nitt daz es öl was „vnd er tranck es vnd ſprach: Ih trinck das waſſer vil lieber, „das machet mir den mund kalt.“ **)

5) Von einem Crucifix, vor welchem der Heilige kniet, beugt sich der Gekreuzigte herab und umfasst ihn mit den Armen, so dass der erklärende Vers (vielleicht mit Anspielung auf die Legende vom heil. Gregor) ausruft:

STRINCIT ET HVNC LINGNO CRVCIS REFLEXVS IESVS.

Links auf einer im Hintergrunde herlaufenden Mauer steht das Monogramm des Meisters.

6) Die zweite Composition dieser Platte scheint die Uebereichung des Reliquienkästchens selbst darzustellen. So besagt die Inschrift:

ACCIPE QVOD DEDIMVS PATER O SANCTISSIME MVNVS.

Darunter kniet, nach links gewandt, ein Priester, welcher den von der Büste des Heiligen (Bernhard?) überragten Reliquienkasten einer nicht dargestellten Person darzureichen scheint; hinter ihm erscheint nach rechts eine Gruppe von Mönchen und Nonnen. Aus der in dem Verse gebrauchten Anrede „O

*) Cf. Leben der Heiligen. Augsburg 1513. Sommertheil, fol. CXCIX.
**) L. cit. fol. LXXXVII, verso.

Digitized by Google

Sanctissime Pater“ könnte man schliessen, dass das Kästchen, wahrscheinlich mit Reliquien des heil. Bernhard gefüllt, dem Papste Leo X. überreicht werden sollte. Ueber den Geber sollten vielleicht zwei von Bischofsstäben überragte Wappenschilder Auskunft geben, welche an den Fuss der die beiden letzten Darstellungen trennenden Säule gelehnt sind; das eine zeigt einen von links oben nach rechts unten gezogenen, schachbrettweise getheilten Balken, das andere einen nach rechts gewandten bewehrten Löwen. Es mag erwähnt werden, dass der Schild mit dem Schachbrettbalken auch auf dem Holzschnitt vorkommt, welcher in dem Augsburger „Leben der Heiligen“ den heil. Bernhard vorstellt, wie er vor der ihm erscheinenden Mutter Gottes kniet. *)

Was die Platten im Allgemeinen betrifft, so sind sie vorzüglich gut erhalten. Die Art der Ausführung verräth eine mit der Technik des Holzschnittes vertraute Hand; die Behandlung ist gleichmässig, in einfachen Strichlagen mit nur seltenen Doppelschraffirungen in den tiefsten Schatten der Gewänder, im Ganzen ähnlich z. B. der Behandlung der Initialen desselben Meisters in den Annotationes des Erasmus oder des Titelblattes mit der stehenden Figur des heil. Bruno. Wir haben schon oben bemerkt, dass die Zeichnungen vermuthlich von Urs Graf selbst herrühren; sie haben seine Vorzüge, sind aber auch nicht ohne seine Schwächen. Die Figuren sind meist untersetzt, ja manchmal etwas schwerfällig; die Perspective ist nicht immer fehlerlos; an einigen Stellen zeigen die Platten Correcturen der ersten Anlage, wie z. B. in Nr. 1 bei der Figur des Abtes mit dem Krummstabe. Auf jeden Fall können wir uns nur freuen, dass durch das Wiederbekanntwerden dieser Platten unsere Kenntniss des tüchtigen Meisters um eine so sehr interessante Originalarbeit vermehrt worden ist.

C. Ruland.

*) L. cit. fol. CLXXXVII.

Digitized by Google

Les Dessins de Maîtres de toutes les Ecoles reproduits en Facsimile

par

Adolphe Braun.

1) Musée du Louvre. 928 Planches.
2) Musée de Bâle. 147 Planches.
3) Les Collections du Grand-Duc et de la Grande-Duchesse de Saxe-Weimar. 152 Planches.
4) La Collection de l'Archiduc Albert à Vienne. 1098 Planches.
5) La Galérie des Uffizj à Florence. 1027 Planches.
6) L'Académie des Beaux-Arts à Venise. 323 Planches.
7) La Bibliothèque Ambrosienne à Milan. 325 Planches.
8) L'Académie des Beaux-Arts à Milan. 175 Planches.
9) Statues, Fresques et Tableaux photographiés à Florence, Milan et Venise. 223 Planches.

Die bedeutend gesteigerte Aufmerksamkeit, welche seit Jahrzehnten von Kunstforschern und Liebhabern den Originalzeichnungen der alten Meister zugewandt wird, ist gewiss als ein erfreuliches Zeichen eingehenden Interesses an der Geschichte der Kunst zu betrachten, und wir werden wohl keine zu weitgehende Behauptung aufstellen, wenn wir sagen, dass von einem gewissenhaften Studium der uns erhaltenen Handzeichnungen aller Meister die glücklichsten Resultate für die Kunstgeschichte zu erwarten sind, — dass durch gründliche Untersuchung der ersten Entwürfe wie der dem vollendeten Gemälde unmittelbar vorausgehenden Studien das Verständniss des letzteren in hohem Grade gefördert, das Auge für kritische Sichtung geübt und die endliche Entscheidung so mancher lange offengebliebenen Frage auf sicherer Grundlage ermöglicht wird. Gestatten uns ja doch diese Tausende uns erhaltener Originalzeichnungen, die Meister, so zu sagen, in ihrem Atelier kennen zu lernen, sie bei der ersten Conception zu beobachten, mit ihnen der allmäligen Entwicklung des künstlerischen Gedankens zum fertigen Kunstwerke beizuwohnen. Es ist das grosse Verdienst Passavant's, in seinem Leben Raphael's zum ersten Male ein solches Gesammtbild eines Meisters aufgestellt zu haben, bei welchem der flüchtigen Skizze eine verhältnissmässig gleich eingehende Behandlung

Digitized by Google

zu Theil wurde, wie dem ausgeführten Gemälde, und wo sich um letzteres die zu ihm gehörenden Studien gruppirten und in vielen Fällen ein völlig neues Verständniss desselben ermöglichten. Wenn wir nun aber mit fester Ueberzeugung das Studium der Handzeichnungen als ein unumgängliches und ergebnissreiches betrachten, so werden wir jedes Mittel mit Freuden begrüssen, welches es zu erleichtern geeignet ist.

Nur wenigen Kunstfreunden und Forschern ist es vergönnt, die über ganz Europa zerstreuten Zeichnungen der Meister, auch nur zum grösseren Theil, aus eigener Anschauung kennen zu lernen; getreue Nachbildungen können hier allein bis zu gewissem Grade helfend eintreten. Wie reichlich dem Bedürfniss nach solchen von jeher entsprochen wurde, kann ein Blick auf des sel. Rud. Weigel's „Werke der Maler in ihren Handzeichnungen" uns lehren. Fast 9000 Nachbildungen werden in diesem verdienstvollen Werke aufgezählt; freilich können sie nicht alle auf den Namen von Facsimiles Anspruch machen, denn in vielen Fällen, namentlich bei älteren Blättern, ist die Wiedergabe eine ziemlich freie, ja bei manchen ist es kaum möglich, die Behandlungsweise des Originals zu errathen. Nur wenige der grossen Sammelwerke, wie z. B. Prestel, Rogers, Ottley etc. haben sich eine absolut getreue Reproduction zur Aufgabe gemacht. Dass aber eine solche absolute Treue nothwendig ist, wenn dem Studium ernstlicher Vorschub geleistet, wenn kritische Vergleichung ermöglicht werden soll, leuchtet wohl von selbst ein. Ob sie bei der Wiedergabe einer Handzeichnung mit Hülfe des Grabstichels oder der Radirnadel überhaupt zu erreichen ist, — ob der Stecher nicht stets ein gut Theil seiner Eigenthümlichkeit und seiner Auffassungsweise in die ihm vorliegende Aufgabe hineintragen wird, — darüber ist noch in der neuesten Zeit mehrfach gestritten worden. Freunde des Kupferstichs haben ihm warm das Wort geredet, gegenüber den mechanischen Hülfsmitteln der Photographie, und haben sie sich dabei mit unbestreitbarem Rechte auf die Unvollkommenheit der ersten Resultate des neuen Verfahrens gestützt. Mit gleichgrosser Entschiedenheit wurde von der andern Seite die Vervollkommnungsfähigkeit der Photographie vertheidigt, und nach dem heute Erzielten dürfte es kaum mehr zweifelhaft sein, dass auf dem uns hier beschäftigenden Gebiete das photographirte Facsimile schliesslich den Sieg über das gestochene oder lithographirte davontragen wird.

Die erste Anregung zur umfassenden Anwendung der Photographie auf die Wiedergabe von Handzeichnungen ging von

Digitized by Google

dem für die Förderung alles Edlen und Guten leider viel zu früh entschlafenen Prinzen Albert aus. Als der Prinz-Gemahl den Gedanken gefasst hatte, das von Passavant mit der Feder entworfene „Oeuvre de Raphael" auch im Bilde zusammenzustellen, drohte der Mangel an Nachbildungen von Hunderten wichtiger Zeichnungen der angestrebten Vollständigkeit der Sammlung bedeutende Hindernisse in den Weg zu stellen. Der Entschluss, das erst kürzlich mehr vervollkommnete photographische Verfahren zu Hülfe zu nehmen, war bald gefasst und im August 1854 wurde mit den Raphael-Zeichnungen der königl. Bibliothek zu Windsor der erste grössere Versuch gemacht, welcher fast in jeder Beziehung befriedigend ausfiel. Dieser Erfolg, in Verbindung mit des Prinzen mächtiger Fürsprache, bewog auch andere Besitzer, die in ihren Mappen befindlichen Schätze photographiren zu lassen, anfänglich nur für die Sammlung zu Windsor; sehr bald aber gelang es, an verschiedenen Orten die Autorisation zur Veröffentlichung zu erhalten, und in fast ununterbrochener Reihenfolge erschienen nun eine Anzahl bedeutender Werke, welche ausgewählte Schätze aus fast allen europäischen grossen Sammlungen zum Gemeingut aller Kunstfreunde machten. So erfreulich aber diese Resultate waren, so erhoben sich sehr bald laute Stimmen gegen dieselben; ein Vorwurf besonders wiederholte sich stets, und leider mit nur zu guter Begründung: der der Unbeständigkeit der photographischen Abdrücke. Vergeblich wurde darauf hingewiesen, dass grosse Sorgfalt im Fixiren und Waschen der Drucke die Gefahr allmäligen Verblassens beseitigen könne*): der Käufer hatte eben keine Gewissheit, ob die ihm vorgelegten Blätter mit der nöthigen Sorgfalt behandelt seien. Es würde zu weit führen, hier alle die Verfahren zu erwähnen, welche vorgeschlagen wurden, um das photographische Drucken zu beseitigen. Die meisten bezweckten eine Uebertragung des in der Camera erhaltenen Negativs auf Holz, Stein oder Metall, damit von der so erhaltenen Platte alsdann die gewöhnliche Druckerpresse Tausende von unvergänglichen Abdrücken liefern könne. So vorzüglich die Ergebnisse mancher dieser Erfindungen waren**), so lässt sich doch nicht sagen, dass eine derselben einen entschiedenen Sieg davonge-

*) Weitaus die meisten der 1854 und 1855 zu Windsor hergestellten Abdrücke sind heute noch so kräftig wie damals.

**) Wir erinnern nur z. B. an die Photogalvanographien von P. Pretzsch in Wien, oder an die vom englischen Ordnance Survey Office herausgegebenen Photozincographien.

Digitized by Google

tragen oder grosse praktische Bedeutung erlangt hätte; bei den meisten liess die vom Negativ auf mechanischem oder chemischem Wege erhaltene Platte Vieles zu wünschen übrig und verlangte gründliche Ueberarbeitung von Seiten des Kupferstechers, um druckfertig zu werden. Eine andere Reihe von Versuchen beschränkte sich daher darauf, das photographische Druckverfahren unmittelbar vom Glasnegativ beizubehalten, aber unter der Bedingung, dass die durch ihre Unbeständigkeit so gefährlichen Silbersalze dabei durch dauerhafte Farbestoffe, wie Kohlenpulver, Druckerschwärze, Metalloxyde etc. ersetzt würden. Auf diesem Principe beruhen alle sogenannten Kohlendrucke Pouncy's, Poitevin's, Swan's und Anderer, welche zum Theil die löblichsten Resultate lieferten. Ueberraschend waren einige von Joubert in London erzielte Reproductionen von Handzeichnungen, bei welchen auch die Farbe des Originals (der Rothstein, die matita nera der Italiener) auf's Beste wiedergegeben war.

Aber auch alle diese Bestrebungen kamen kaum über das Stadium des Versuches hinaus; es ist das grosse Verdienst Adolph Braun's, sie soweit vervollkommnet zu haben, dass sie nun im Stande sind, fast alle von den Meistern angewandten Zeichnungsmethoden, — sei es Stift, Rothstein oder Kreide, sei es Feder oder Aquarell, — mit überraschender Treue wiederzugeben. Um die Bedeutung der von Hrn. Braun im Laufe der letzten zwei Jahre herausgegebenen Werke richtig zu würdigen, haben wir geglaubt, einen Blick auf die den seinigen vorausgegangenen Bestrebungen werfen zu sollen; seine von ihm der Kunstforschung geleisteten Dienste sind wichtig genug, dass sie es verdienen, eingehender betrachtet zu werden.

Dass die Braun'schen Facsimiles der Gefahr des Verschwindens nicht mehr ausgesetzt sind, haben gründliche chemische Untersuchungen erwiesen; die von ihm benutzten Farbstoffe sind ebenso constant, wie die zur Herstellung einer Lithographie oder eines Holzschnittes verwandten. Ihre grosse Mannigfaltigkeit gestattet, wie schon bemerkt, die getreue Wiedergabe jeder in den Originalen vorkommenden Nüance, auch solcher, die der gewöhnlichen Photographie fast unübersteigliche Schwierigkeiten bereitet hatten. Betrachten wir z. B. Alinari's Photographien der Raphael'schen Entwürfe zu den Logen des Vaticans nach den in Wien oder Florenz befindlichen Originalen: der gelbe Ton des halb verblassten Bisters, mit dem sie lavirt sind, erscheint in der Photographie übertrieben und gleichmässig dunkel; alle feineren Abstufungen sind unter schwärzlicher Farbe vergraben, und kaum dass das

Digitized by Google

scharf abstechende Weiss, mit dem die Zeichnungen gehöht sind, hier und da die Formen deutlicher erkennen lässt. Wie anders bei Braun, wo die ganze Weichheit des Originals mit all ihrem effectvollen Helldunkel auf's harmonischste wiedergegeben wird. Oder Leonardo's reizende Silberstiftzeichnungen, modellirt bis zur höchsten Vollendung, auf verschiedenfarbig grundirtem Papier: Hr. Braun hat sie so vollkommen reproducirt, dass, wie wir uns selbst überzeugt haben, seine Facsimiles neben den Originalen mit Vergnügen betrachtet werden können.

Wenn wir nun über die Qualität dieser Publicationen mit aufrichtiger Genugthuung sprechen können, so ist auch die Quantität des Gebotenen nicht gering anzuschlagen. In den oben verzeichneten neun Sammelwerken hat Hr. Braun nicht weniger als 4149 Facsimiles gegeben; die Summe des Besten, das sich in den bisher von ihm besuchten Sammlungen zu Paris, Basel, Weimar, Wien, Venedig, Mailand, Florenz vorfindet. Es wird fast keinen in der Kunstgeschichte der letzten vier Jahrhunderte hervorragenden Meister geben, welcher nicht genügend, — oft mit den besten von ihm hinterlassenen Zeichnungen, — vertreten ist. Natürlich sind die Heroen der Malerei am meisten berücksichtigt; aber auch unter den Blättern der Meister zweiten und dritten Ranges befinden sich nur wenige, welchen der aufgeklärte Liebhaber nicht mit Freuden einen Platz in seinen Mappen einräumen wird, und sicher keines, von welchem der Kunstforscher nicht Kenntniss nehmen sollte, wenn seine Studien wirklich allseitig und umfassend sein wollen.

Von diesem Gesichtspunkte aus, dass Braun's Publicationen ein fast vollständiges Compendium der Kunstgeschichte darstellen können, müssen wir erklären, dass sie bis jetzt einzig in ihrer Art sind. Ungerecht wäre es, die von Mulinari, Caylus, Metz, Chamberlaine, Ottley, Strixner, Pilizotti und so vielen Anderen geleisteten Dienste zu gering anzuschlagen; aber es ist unmöglich, selbst den besten ihrer Blätter einen ganz gleichen Rang mit denen Adolph Braun's anzuweisen, welche uns die Behandlung, die Farbe des Originals wiedergeben, ohne den stets mehr oder minder modificirenden Einfluss des Stechers oder Lithographen. Erst mit solchen Facsimiles ist es möglich, wirklich kritische Vergleiche anzustellen; auch dem besten Formengedächtniss ist es nicht vergönnt, die vor Monaten oder Jahren von der Betrachtung eines in Paris oder London befindlichen Blattes empfangenen Eindrücke in voller Frische an das Studium eines in Mailand oder Florenz

Digitized by Google

aufbewahrten Duplicates heranzubringen, und so über beider Ansprüche an die Aechtheit ein zuverlässiges Urtheil abzugeben. Mit Rücksicht hierauf lassen sich die widersprechenden Aussprüche gewiegter Kenner, ja die zu verschiedenen Zeiten sich diametral gegenüberstehenden Ansichten desselben Kritikers leicht erklären und entschuldigen; wie anders dagegen, wenn der Forscher wirklich getreue Facsimiles der verschiedenen Prätendenten auf seinem Schreibtische neben einanderlegen und ihre Ansprüche in der Stille seines Studirzimmers abwägen kann; seine Meinung wird in den meisten Fällen nicht allzulange im Schwanken bleiben. Beispiele für den Werth der Braun'schen Facsimiles in dieser Hinsicht beizubringen, würde hier zu weit führen; bei der Durchsicht einer nur mässigen Anzahl werden sie sich einem jeden von selbst bemerklich machen.

Dass Hr. Braun bei den Namensangaben seiner Cataloge nicht selbst eingehende Kritik geübt, können wir ihm nicht zum Vorwurf machen. Seine Aufgabe war es, das Beste der Sammlungen, wie es ihm die betreffenden Conservatoren vorlegten, getreu wiederzugeben; es wird die Aufgabe des Forschers sein, das gebotene reiche Material zu verarbeiten und kritisch wie historisch zu verwerthen. Sollte er dann auch zu dem Ergebniss gelangen, dass manches Blatt mit Unrecht den Namen Raphael's oder Dürer's, Rembrandt's oder Michel Angelo's an der Stirn trägt, so wird dies uns nicht berechtigen, zu sagen: solche Blätter hätten gar nicht sollen copirt werden. Der Umstand allein, dass sie in grossen Sammlungen unter diesen Namen seit vielleicht Jahrhunderten recipirt sind, macht es nöthig, dass man von ihnen Kenntniss nehme und ihren wahren Ursprung sicher zu stellen versuche.

Um nur einen Begriff von der Reichhaltigkeit des gebotenen Materials zu geben, wollen wir noch bemerken, dass die bis jetzt veröffentlichten Sammelwerke, in runden Zahlen, 2750 italienische, 400 niederländische, 350 deutsche und 600 französische Zeichnungen enthalten, deren weitaus grössere Anzahl noch nie reproducirt worden war. Der einzelne Kunstfreund wird freilich nur in den seltensten Fällen an eine Anschaffung der ganzen Sammlung denken, aber nichts steht ihm im Wege, seine Lieblingsmeister sich in schönster Vollständigkeit auszuwählen; den Akademien und Kunstbibliotheken wird es als ihre Pflicht vorbehalten bleiben, das gesammte Material zu eingehendem Studium bereit zu halten. Veranlasst, wie es scheint, durch die Wünsche der an der Spitze der französischen und englischen Kunstschulen stehenden Behörden, hat

Digitized by Google

Hr. Braun eine Auswahl von ca. 800 Blättern zusammengestellt, welche sich in jeder Weise als Vorbilder für die Zöglinge dieser Anstalten empfehlen und beim Unterricht verwenden lassen. Dass sich nicht leicht bessere und bildendere Vorlagen finden werden, als die Originalzeichnungen der grossen Meister, wird kaum zu bestreiten sein; haben ja doch Raphael und Michel Angelo, nach der Sitte ihrer Zeit, damit begonnen, dass sie mit treuer Sorgfalt Perugino's und Ghirlandajo's Studienblätter copirten. Die beifällige Aufnahme, welche die erwähnte Auswahl in England, Frankreich, Würtemberg etc. gefunden, zeigt, nach wie vielen Seiten hin die Braun'schen Werke nutzbringend und anregend wirken können.

Ganz neuerdings hat sich Hr. Braun entschlossen, auch Statuen, Fresken und Gemälde in seinen Arbeitskreis hineinzuziehen. Mit einer Anzahl von Werken der Florentiner und Mailänder Sammlungen ist ein Anfang gemacht worden, und zwar in einer Weise, welche hinter den besten bisherigen Leistungen nicht zurückbleibt. Es ist kaum nöthig, hinzuzufügen, dass auch diese Blätter gegen alle Gefahr des Verblassens sichergestellt sind. Der warme Sepiaton, in welchem sie angefertigt, vermeidet überdies die bei den bisherigen Photographien von Sculpturen und Gemälden so unangenehme Härte der grellen Lichter und übertrieben tiefen Schatten. Vollendeteres als die zehn Blätter nach Michel Angelo's Grabcapelle der Mediceer in S. Lorenzo ist sicher noch nicht geleistet worden. Aeusserst interessant sind auch die zur Veröffentlichung gelangten Serien von Fresken aus S. Marco, S. Annunziata und dem Kreuzgange der Scalzi. Bei den einen bewundern wir Fra Angelico's tief innerlichen, religiösen Ernst, der gerade in diesen Fresken mit einer ruhigen Grösse zum Ausdruck kommt, wie sie die kleineren Staffeleibilder des Meisters nur selten erkennen lassen; in den andern Blättern haben wir die schönsten Producte der mehr weltlichen, aber immer noch edlen Florentiner Kunst des 16. Jahrhunderts, wie sie in eben diesen Fresken Andrea del Sarto's uns in so herrlicher Weise erhalten ist.

Hoffen wir, dass die allgemeine Billigung, welche Hrn. Braun's Unternehmen bisher mit Recht begrüsst hat, ihn auch fernerhin ermuthigen wird, in seinen Bestrebungen fortzufahren. Noch manche Sammlung kann ihm reiches Material darbieten; das ausserordentlich reiche Teyler-Museum zu Haarlem, das Musée Fabre zu Montpellier, die Cabinette in Stockholm, Copenhagen, Berlin, Frankfurt a. M., Turin, enthalten noch Hunderte von werthvollen und meist nur wenig bekannten

Digitized by Google

Blättern der grössten Künstler; wenn Hr. Braun sich entschliesst, auch diese noch nach und nach zum geistigen Gemeingut der Kunstfreunde zu machen, so wird er nur noch begründetere Ansprüche auf den Dank haben, den sie ihm jetzt schon in so reichem Maasse schulden.

C. Ruland.

Zu den Werken des Jan Veenhuysen.

Zu dem sehr verdienstvollen Verzeichniss der Werke des Jan Veenhuysen, welches Ch. Kramm Bd. VI Seite 1696 seines grossen Werkes „de levens en werken der hollandfche en vlaamfche Kunftfchilders“ etc. geliefert hat, wäre noch hinzuzufügen, dass derselbe für

JACOBI BREYNII
ICONES
RARIORUM PLANTARUM
(Gedani 1739)

ein Blatt (tav. 24) gestochen hat, auf welchem eine Pflanze dargestellt ist. Die Platte ist $7^1/_2$ Zoll hoch und $5^1/_4$ Zoll breit. Oben steht: „TAB. XXIV. pag. 32“, unten: „I. Veenhuyfen fculp.“ (In der Danziger Stadt-Bibliothek VII. q. 2.)

Die meisten andern Platten dieses Werkes sind nach Zeichnungen des Andr. Stech von J. Saal gestochen, eine derselben auch von Mylius.

Danzig. R. Bergau.

Digitized by Google

Der holländische Peintre-Graveur.

Von dem trefflichen Werk des J. Ph. van der Kellen: „Le Peintre-Graveur hollandais et flamand“, über welches wir schon früher referirt haben, ist neulich die zweite Lieferung erschienen. Sie enthält die Werke des F. Wouters mit 4 Blättern, des Th. Rombouts mit 2 Blättern, des Corn. de Man mit 4 Blättern, des Gabr. van der Leeuw mit 24 Blättern, des Nic. de Helt-Stockade mit 5 Blättern und des P. van der Hult mit 1 Blatt, dem Portrait des Meisters selbst. Sechs radirte, trefflich ausgeführte Copien nach den seltensten Blättern der genannten Meister begleiten das Heft.

Das dritte, in Vorbereitung begriffene Heft wird die Meister G. de Lairesse, G. Maes, B. Peeters, A. van Waes, C. Hoecgeest und Slabbaert behandeln.

Notiz.

Im Appendix zum Katalog des Werkes des N. Verkolje von J. E. Wessely, pag. 115 dieses Bandes des Archivs ist unter Nr. 6 ein Portrait des J. van Huysum aufgeführt. Ich habe damals in R. Weigel's Auction vom 22. Januar 1863 das Blatt gekauft in einem Abdruck vor der Schrift, so wie ich auch einen Abdruck mit der Schrift besitze. Es ist das Portrait des Malers Voet. (Wessely Nr. 11.)

W. Drugulin.

Digitized by Google

Druck von Bär & Hermann in Leipzig.

Digitized by Google

Digitized by Google

Druck von Bär & Hermann in Leipzig.

Digitized by Google

Aug 21

ARCHIV

FÜR DIE ZEICHNENDEN KÜNSTE

MIT BESONDERER BEZIEHUNG

AUF

KUPFERSTECHER- UND HOLZSCHNEIDEKUNST

UND IHRE GESCHICHTE.

IM VEREINE MIT KÜNSTLERN UND KUNSTFREUNDEN

HERAUSGEGEBEN

VON

Dr. ROBERT NAUMANN,

ORD. LEHRER AM GYMNASIUM ZU ST. NICOLAI UND STADTBIBLIOTHEKAR ZU LEIPZIG,

UNTER MITWIRKUNG

VON

Dr. A. ANDRESEN.

FÜNFZEHNTER JAHRGANG.

1. Heft.

LEIPZIG:

RUDOLPH WEIGEL.

1869.

Digitized by Google

Inhalt.

		Seit
1.	Künstlerbriefe aus den Jahren 1809 bis 1844. Mit einem einleitenden Vorwort von Max v. Eelking	1
2.	Joh. Bass, Kupferstecher. Von R. Bergau	93
3.	Berichtigung. Von G. Th. Fechner	97
4.	Hans Gasser. Nekrolog von C. Wiesboeck	98
5.	Franz Steinfeld. Nekrolog von Demselben	102
6.	Jan van Somer. Verzeichniss seiner Schabkunstblätter. Beschrieben von J. E. Wessely	105

Digitized by Google

Künstlerbriefe aus den Jahren 1809 bis 1844.

Mit einem einleitenden Vorwort

von

Max. v. Eelking.

Mit dem Ende der Befreiungskriege sollte, wie bekannt, in Deutschland ein mächtiger Umschwung in dem bisher Bestehenden eintreten. Die Nation erwachte wie nach einem langen beklemmenden Schlummer zu neuer Regsamkeit und gab sich Illusionen hin, die nur zum Theil verwirklicht wurden. Dieses Gähren und Ringen fand man aber nicht nur im Gebiete des Politischen und Socialen, sondern auch in dem der Literatur und Kunst. Wir behalten hier nur die letztere im Auge.

Jeder, der nur einigermassen Anspruch auf Bildung macht, weiss, was seit jener Zeit in dieser Richtung geschehen, bis zu welcher Höhe sie im geistigen Verkehr gehoben wurde; er kennt die Namen Derer, die mit dem Veralteten brachen und neue Bahnen einschlugen, ihre Kämpfe, die sie mit dem Vorurtheil und Widerpart aufnehmen mussten, und ihren Muth, all die Widerwärtigkeiten und Hindernisse männlich zu überwinden. Dieser Kampf im geistigen Gebiet wurde aufgenommen, als der der Völker ringsum in seiner ganzen Furchtbarkeit noch tobte und überdauerte den letztern.

Der Hauptrecke ist, wie allgemein bekannt, Peter von Cornelius. Niebuhr sagt von ihm: er sei das unter den Malern, was Goethe unter den Dichtern wäre. Wie über jeden grossen Mann, wurde auch über sein Leben und Wirken viel geschrieben, und zwei neuere Werke, von H. Riegel und A. v. Wolzogen, verdienen besondere Beachtung. Man kann diesen, namentlich aber dem ersteren, Ausführlichkeit und Gründlichkeit nicht absprechen, und so sollte man annehmen, dass es Eulen nach Athen tragen hiesse, wollte man dem

Digitized by Google

noch Weiteres beifügen oder gar wiederholen. Dieses ist hier auch durchaus nicht die Absicht; wohl aber wird es gestattet und Manchem, der dafür Interesse hat, nicht unwillkommen sein, wenn Dem und Jenem hie und da noch etwas zur näheren Beleuchtung oder Ergänzung beigefügt wird. Je grösser der Mann, je mehr wird über ihn geschrieben, und was bisher über die Heroen der Kunst erschien, steht in keinem Verhältniss zu dem, womit die hervorragenden Geister in der Literatur bedacht wurden. Die Schiller- und Goetheliteratur ist geradezu in's Riesige angewachsen und noch immer kein Ende abzusehen. In diesem Betracht und Vergleich dürfte es daher wohl zu entschuldigen sein, wenn man das der Vernachlässigung oder gar Vergessenheit zu entreissen sucht, was auf jenen aussergewöhnlichen Mann Beziehung hat.

Riegel giebt in seinem Werke nur kurz an, dass, während Cornelius sich in Frankfurt a. M. aufhielt, Xeller, Mossler und Barth zu seinem engeren Freundeskreise gezählt und Xeller ihn nach Rom begleitet habe. Ueber das nähere Verhältniss dieser Vier zu einander, so wie über die sonstigen Verhältnisse derselben spricht er sich nicht weiter aus. Wenn Riegel selbst (S. 47) sagt: „Cornelius, in seinem überwiegenden Geiste, war von grossem Einflusse auf die Andern, aber nicht minder wirkten die Andern auf ihn zurück", so wäre es erwünscht gewesen, wenn der Autor dieses etwas mehr motivirt hätte. Wenn irgend Jemand zu jener Zeit und noch später irgend Jemand einen Einfluss auf Cornelius hatte, so war es Xeller. Beide waren so innig mit einander befreundet und fühlten sich gegenseitig so angezogen, dass sie ein Zimmer zusammen bewohnten, gemeinsam ihre Ausflüge machten, zusammen nach Rom reisten und dort abermals gemeinsam ein Logis bezogen. Mögen auch ökonomische Rücksichten dazu mitgewirkt haben, so stand es Cornelius immer frei, sich den intimen Gefährten zu wählen. Bei so engem Zusammenleben waren die Freunde zunächst auf sich angewiesen. Einer theilte dem Andern seine Erlebnisse, seine Ideen und Pläne mit, Einer sah die Schöpfung des Andern entstehen, man musste sich dabei gegenseitig offen aussprechen und so war der Eine der Kritiker des Andern. Dass man die kleinen Leiden und Freuden des Lebens gemeinsam trug und genoss, ist bei so einem intimen Verhältniss unausbleiblich.

Grosse Geister fühlen sich bekanntlich nicht zu dem Gewöhnlichen hingezogen, sie suchen vielmehr ihren Umgang in der Sphäre, in der sie sich bewegen. Das war besonders bei

Digitized by Google

Cornelius der Fall, der, als ein Aristokrat in dieser, in der Wahl seiner Freunde besonders wählerisch war. Sein hoher, stets nach Oben gerichteter Geist, sein feines Gefühl, seine tiefe Sinnigkeit musste sich von allem Trivialen fern halten.

Xeller war drei Jahre älter als Cornelius. Er war ein strebsamer Künstler, war ein hoher Verehrer alles Schönen und Wahren, er huldigte mit ganzer Seele der neuern Richtung, war mit der schönen Literatur vertraut und versäumte nichts, seine Bildung nach verschiedenen Richtungen hin zu fördern. War er auch, wie es damals in der Sturm- und Drangperiode nicht wenig Begabten erging, etwas Schwärmer und Idealist, so war ihm doch ein klarer Verstand, ein richtiger Takt und eine gewisse Energie bei dem, was er einmal erfasste, nicht abzusprechen. Sein inniges Gefühl und sein tiefes, religiöses Gemüth war für Freundschaft und Liebe sehr empfänglich, und wem er sein Vertrauen und seine Zuneigung geschenkt, konnte felsenfest auf ihn bauen. So ungefähr war der Freund des grossen Meisters zu jener Zeit und als solcher verdient er schon unsere nähere Beachtung.

Xeller war 1784 zu Biberach in Schwaben geboren und hatte im elterlichen Hause eine gute Erziehung genossen. Der Vater war Beamter. Frühzeitig auf sich selbst angewiesen, musste er sich seine Bahn selbst brechen und hatte dabei manche bittere Erfahrung durchzumachen. Als Jüngling hatte er innige Freundschaft mit Carl Barth, einem jungen talentvollen Kupferstecher und Zeichner aus Hildburghausen, geschlossen. Dieser war 1787 geboren und war an der Kunstschule zu Stuttgart unter Müller's Leitung gebildet worden. Barth war zugleich ein Schöngeist und versuchte sich auch mit Erfolg in der Poesie. Bei gleicher Neigung und Streben bildete sich zwischen beiden das innigste Verhältniss, das bis zum Grabe währte, und damit war ein steter Briefwechsel verbunden, der mit dem Jahre 1809 beginnt.

Xeller war 1809 mit Cornelius nach Frankfurt gekommen und bald darauf fand sich auch Carl Mossler daselbst ein. Dieser, in Coblenz geboren, hatte sich der Historienmalerei gewidmet und zeigte darin ein entschiedenes Talent. Auch Barth hatte in demselben Jahre nach Frankfurt kommen und sich da mit den Freunden wieder vereinigen wollen, die ihn da sehnlichst erwarteten; aber durch mancherlei Verhältnisse zurückgehalten, konnte er erst im Herbst 1810 daselbst eintreffen.

Ob Barth schon vorher Cornelius persönlich kennen gelernt hatte, bleibt in Frage gestellt; aber jedenfalls war letzterer durch die Freunde über den Erwarteten näher unter-

Digitized by Google

richtet, denn ein launiger Brief vom 19. August 1810, worin der Säumige zur Eile gemahnt wird, ist unterzeichnet: „Von Deinen Freunden Mossler, Xeller & Cornelius.“ Nur so viel ist gewiss, dass Barth und Cornelius sich hier enger aneinander anschlossen. Beide waren in einem Alter.

In den Wirren und Bedrängnissen des Krieges, wobei namentlich Frankfurt zunächst mit berührt wurde, lebten die vier jungen Künstler ruhig in ihrem Schaffen dahin. Die Aussenwelt schien für sie nicht zu existiren. Alle vier waren siefmütterlich von der Glücksgöttin bedacht worden, sie waren mehr auf ihren eigenen Erwerb angewiesen und im Treiben des Krieges und beim Wechsel der Verhältnisse war das gerade für den Künstler, namentlich aber beim angehenden, eine missliche Sache. Doch dadurch liess man sich die Laune nicht verderben, man machte allerlei Pläne für die Zukunft, man war fleissig, suchte Erwerbsquellen ausfindig zu machen und streckte sich dabei nach der Decke. Der Humor behielt immer die Oberhand und sprudelte nicht selten über. Aber auch das Ernste im Streben für Gegenwart und Zukunft behielt man im Auge; man schritt sicher und fest einem hohen Ziele zu, zu dessen Erreichen man sich auf's innigste verband und wozu Jeder seine Kraft und Mittel aufbieten sollte. Jeder war sich der hohen Aufgabe bewusst. Hielt man sich auch von dem äusseren Leben und Treiben möglichst fern, so behielt man doch das Wohl und Wehe des Vaterlandes stets im Auge und nahm so an dessen Geschick den innigsten Antheil. Der reinste Patriotismus, die innigste Vaterlandsliebe glühten in eines Jeden Brust, und konnte man auch das Schwert nicht für die gerechte Sache ziehen, so wollte man zu des Vaterlandes Ehre und Ruhm in anderer Weise beitragen. Die strengste Sittlichkeit sollte dabei die Grundlage bilden.

Besonders anregend wirkte der thätige, geistesfrische und lebendige Barth. In einer biographischen Skizze heisst es: „Barth übte grossen Einfluss auf seine Umgebung und der Ernst wie die Rastlosigkeit seines Strebens mochten nicht wenig zu dem Entschlusse der genialen Genossen beitragen, in ihren Werken Geist und Charakter, strenge Zeichnung, Wahrheit, Schönheit und Leben, in reinster Liebe zur Kunst aufgefasst, walten zu lassen und dem seit Jahrhunderten nachgerungenen Forschen nach Effect und falscher Gracie entschieden den Stab zu brechen.“ Ein Anderer sagt über ihn:

„Carl Barth steht als Mensch und Künstler auf gleicher Höhe. Der Hauptcharakterzug seiner moralischen Individualität ist Würde und Adel der Seele. Alle seine Reden und

Digitized by Google

Handlungen tragen den Stempel der Güte, der Geisteshoheit. Das deutsche Vaterland berühmt zu machen, Verwandte und Freunde zu beglücken, dazu war er geboren. Durch seine belebende, feuervolle Darstellungsgabe weiss er den alltäglichen Begebenheiten Interesse zu verleihen und er ist daher nicht weniger die Bewunderung der Menge, als das stille Heiligthum derer, welche ihn im vertrauten Umgang kennen. Sein Gemüth ist zart, innig, religiös, immer nach dem Höheren, dem einzig Beseligenden gerichtet. Seine Gestalt ist Schönheit, Geist und Leben, sein Blick durchdringt die Seele und ihr ist wohl dabei.“ *)

Dass auch Barth unter solchen Verhältnissen auf Cornelius mit einwirken musste, bleibt wohl ausser allem Zweifel und das um so mehr, als dieser und Xeller in Bezug auf allgemeine Bildung, namentlich als Bewanderte in der schönen Literatur, über Cornelius standen, da dieser all seine Thätigkeit mehr der Kunst zuwendete. Er hat das jedenfalls gefühlt und sich bestrebt, auch Anderes nachzuholen.

Nicht lange blieb das Künstlerquartett in Frankfurt zusammen, denn schon im Spätsommer traten Cornelius und Xeller ihre Wanderung nach Rom an, die letzterer in einem seiner Briefe so anziehend beschreibt. Beiden ging hier eine neue Welt auf, Beide blieben auch hier die Unzertrennlichen und nahmen abermals eine gemeinsame Wohnung. Mossler und Barth wollten nachkommen und sich da wiedertreffen. Aber Alles wurde anders, als man sich's geträumt hatte, all die schönen Illusionen zerrannen in einen düstern Nebel, die schön gebauten Luftschlösser fielen zusammen. Nur Einem, Cornelius, sollte es beschieden sein, auszuharren und das vorgesteckte Ziel zu erreichen. Mit Riesenschritten eilte er diesem zu. Er wurde auch bald für das erkannt, was er war, und selbst die, welche bisher den ersten Rang unter den deutschen Künstlern in Rom behaupteten, wie Overbeck, Schadow, Veit, Pforr und Andere, mussten ihn bald als ihren Oberherrn anerkennen. Trat auch Xeller als Freund des Gefeierten mit allen dortigen Grössen in ein näheres Verhältniss, so musste er doch bald einsehen, wie er gegen die Anderen in so Manchem noch zurückstand; erst hier merkte er, was ihm noch abging und was er nicht mehr nachholen

*) In Nagler's Künstlerlexikon und auch anderwärts ist Barth als ein „trefflicher Zeichner und Kupferstecher“ angeführt. Durch seinen Christuskopf nach Holbein hat er sich unter die ausgezeichnetsten Stecher eingereiht.

Digitized by Google

konnte. Den Schöpfungen solcher Männer gegenüber musste sein klarer Verstand ihm sagen, dass er nicht zum Maler solchen Ranges geschaffen sei.

Xeller brachte einen guten Namen mit, den er sich bereits erworben hatte. Er erfreute sich mannigfacher Connexionen und seine Gönner hatten es dahin gebracht, ihm beim König von Württemberg eine Pension zu erwirken. Das war bei dem dicken, mehr materiellen Herrn, der in dieser Beziehung mit dem Gelde knauserte, keine geringe Aufgabe. Nur mit dieser Unterstützung war es möglich, Rom zu besuchen. Er galt als ein guter Zeichner und Portraitmaler und selbst Mitglieder des königl. Hauses liessen sich von ihm conterfeien; auch zeichnete er recht nette Landschaften. Die Kunstgenossen schätzten sein Streben, sein Wissen und sein richtiges Urtheil, aber das Alles genügte in dem einzigen Rom und ihm selber nicht. Er musste sehen, wie er immer mehr und mehr hinter dem genialen Freunde zurückblieb; aber weit entfernt von jeglicher kleinlichen Eifersucht, stieg seine Verehrung für diesen mehr und mehr und Keiner erkannte das unbefangener an, Keiner ermunterte ihn mehr als er. Aber er war nicht nur ein blinder Verehrer, er sagte auch seine Meinung offen heraus und schonte auch da nicht, wo es galt, auf Schwächen und Mängel aufmerksam zu machen. Cornelius nahm das dankend an und so bestand das schöne Verhältniss ungestört fort.

Auch ein Cornelius musste mit seiner Kunst in Rom nach Brod gehen und es ging mit den Geldmitteln in der theueren Stadt meist knapp her. Dabei war er in stetem Kampfe mit widerstrebenden Elementen. Das hätte einen weniger Muthigen abschrecken oder erlahmen können; aber Cornelius blieb sich in allen Lagen des Lebens gleich. Seine Hauptsütze fand er in der Religion. Als gewissenhafter Katholik hielt er fest, zugleich aber auch aufrichtig an dieser und die Kirche hat keinen ergebeneren Sohn gehabt. Diesen felsenfesten Glauben hatte der sonst religiöse, aber protestantische Xeller am Freunde stets bewundern müssen. Als letzterer mehr und mehr mit sich und der Welt zerfiel, als er sein Leben und Streben für ein verfehltes erkennen musste und die Hoffnung auf eine bessere Zukunft mehr und mehr schwand, suchte er sich, um die Verzweiflung fern zu halten, auf die Religion zu stützen. Doch auch darin glaubte er es dem Freunde nicht gleich thun zu können; aber er sah das weniger in der Individualität, als vielmehr im System des Glaubensbekenntnisses und so kam er auf die Idee, dass das

Digitized by Google

katholische einen stärkeren Halt geben müsse als das protestantische. Xeller war mit einer regen Phantasie begabt, er war Romantiker und so machte der Pomp der katholischen Kirche, die Macht, die sie auf die Gemüther ausübte, und Alles, was er stets in der Metropole der Christenheit vor Augen haben musste, einen mächtigeren Eindruck auf ihn. An anderen Einflüssen mochte es auch nicht fehlen, denn Rom ist als ein gefährliches Pflaster für Proselytenmacherei bekannt genug. Kurz und gut — Xeller war nahe daran, sein Glaubensbekenntniss, wie so mancher Andere, in der heiligen Stadt zu wechseln.

Bei all dem Kummer, den der Enttäuschte in sich trug und der seine Seele bis zum Tode marterte, konnte er sich wohl als Jünger der Kunst aufgeben, aber diese selbst nicht; noch immer blieb er ihr warmer und aufrichtiger Verehrer, er hatte ihr einmal unverbrüchliche Treue geschworen und wollte die auch als Mann halten. Konnte er dieses auch weniger als ausübender Künstler in der Weise, wie er wollte und sich zur Aufgabe gestellt hatte, so wollte er es mindestens als Beförderer. Im Kampfe, den er einmal mit den Andern begonnen, wollte er nicht ermüden und nachlassen. Eben so wenig erkaltete sein Sinn für das Edle und Schöne, und für die Herrlichkeiten der Natur, der er sich, wenn sein Gemüth allzubedrückt war, in die Arme warf und so neue Stärkung gewann. Nächst dieser und der Religion nahm er auch die Philosophie zu Hülfe und er modelte sich da sein eigenes System. Keine Scheelsucht gegen mehr Begünstigte schlug je in seinem reinen Herzen Wurzel und er ehrte und schätzte das Verdienst, wo er es fand, rückte aber eben so rücksichtslos der dünkelhaften Mittelmässigkeit und gar der Arroganz zu Leibe und kannte da keine Schonung.

Nach kaum einjährigem Aufenthalte verliess Xeller Rom und die werthen Freunde in trübster Stimmung wieder. Er hatte kaum den Muth, sich so im Vaterlande wieder sehen zu lassen. Doch er verlor die Hoffnung noch nicht und suchte sich, so gut es ging, eine Zukunft zu schaffen. Unstet lebte er bald da und dort und traf dabei auch Leidensgefährten, denen es nicht besser erging als ihm. Im Jahre 1815 kam Xeller nach München und traf hier wieder mit Barth, dem talentvollen, aber säumigen Rist*),

*) Gottfried Rist, in Stuttgart geboren, Zeichner und Kupferstecher, war v. Müller's vorzüglichster Schüler. In Rom kam er viel mit Riepenhausen zusammen. Von ihm existirt eine treffliche Zeichnung von Raphael's Madonna. Starb in Rom 1834.

Digitized by Google

Kirchner*) und Anderen zusammen. Nächst dem Portraitiren versuchte er sich in der Landschaftsmalerei, dann im Stechen und Radiren und fertigte Mehreres für den Kunsthändler Wenner in Frankfurt, namentlich aus der Boisserée'schen Sammlung. Später, 1817, nahm er als „Zeichenmeister" eine Stelle an einem Institut in Ellwangen an, der vor ihm Winterger st vorgestanden hatte.**) Später erhielt er eine Stelle als Restaurateur am Museum zu Berlin und stand hier unter Schlesinger's Leitung, der als einer der Tüchtigsten seines Faches, namentlich aber im Copiren älterer Meister, sich einen Namen machte.

Ein guter Restaurateur nimmt auch eine ehrenwerthe Stellung in der Kunstwelt ein, wenn er auch weniger productiv ist. Die Perlen der Kunst werden zur Erhaltung oder Wiederherstellung seiner Hand anvertraut und von deren Sicherheit hängt nicht wenig ab. Dabei ist hohe Kenntniss in der Kunst, namentlich in Bezug auf Technik und Manier der Meister, besonders der älteren, bedingt. Ein Unberufener kann da statt Besserung mehr Unheil anrichten, wie das jüngst erst in Berlin vorgekommen ist.

Xeller ist nun ein 84jähriger Greis, aber noch geistesfrisch und munter, der seinen Lebensabend nach mancherlei Stürmen ruhig und zufrieden in Berlin verlebt.

Sein langjähriger und intimer Briefwechsel mit Barth giebt manches Licht über eine Zeit, die auf die Richtung der Kunst von so mächtigem Einfluss bleibt, so wie über Verhältnisse und Persönlichkeiten, die dazu wesentlich mitwirkten. Dabei wird aber auch noch so Manches berührt, das für den Künstler wie für den Laien von Interesse sein muss. Man sieht hier bei mancher Aufführung hinter die Coulissen. Zugleich finden wir in ihnen das Lebensbild eines Mannes wiedergespiegelt, der, ohne dass sein Name in weiteren Kreisen genannt wird, wohl mehr zur Hebung deutscher Kunst beitrug als mancher, der in der Kunstgeschichte strahlt. Xeller's Leben war ein langes; er wirkte dabei viel und nach Kräften, aber mehr im Stillen. Bei seiner Bescheidenheit machte es ihm Freude, wenn nur der ausgestreute Samen aufging und seine Früchte trug, unbekümmert, ob man auch die Hand kenne, die ihn dem Boden anvertraute.

---

*) Johann Jacob Kirchner, ein Nürnberger, Maler und Kupferstecher, kam 1814 auf die Akademie nach München. Radirte auch sehr hübsche landschaftliche Darstellungen.

**) Näheres über diesen im Briefe von Cornelius an Mossler.

Digitized by Google

Wir finden darin aber auch das bewegte Leben eines Mannes, dem nicht selten das Geschick hart zu Leibe geht und der einen bittern Kelch bis fast zur Neige leeren musste. Manchem kann er da mit gutem Beispiel vorgehen, namentlich aber denen, die sich der Kunst widmen wollen. Aus diesen Schriftstücken ist zu ersehen, welch rauhen Pfad der Künstler oft erst durchwandern muss, ehe er zur ersehnten Höhe gelangt, welche Hemmnisse sich ihm entgegenstemmen, welcher Muth und Ausdauer erfordert und welche Ansprüche an ihn und seinen Genius gemacht werden. Möchte diese Briefe Jeder erst aufmerksam durchlesen, der die Künstlerlaufbahn wählen will und sich dann ruhig überlegen, ob er auch bei seinem Vorsatz verbleiben soll. —

Wenden wir uns nun zu Carl Barth. Dieser wurde 1787 — also in ein und demselben Jahre mit Cornelius — in Eisfeld, einem Städtchen im Herzogthum Meiningen, geboren. Der Vater, ein geschickter Goldschmied, siedelte bald darauf mit seiner Familie nach dem nahen Hildburghausen über, das damals noch herzogl. Residenz war. Dieser bestimmte den heranwachsenden Sohn zu seinem Gewerbe, der aber dazu durchaus keine Neigung zeigte und lieber zeichnete und las. Die Fürstin Therese von Thurn und Taxis, eine Schwester der damaligen Herzogin von Hildburghausen und der trefflichen Königin Louise von Preussen, wurde auf des jungen Goldschmieds Talent aufmerksam gemacht und sie bewilligte ihm eine Unterstützung zu seiner weiteren Ausbildung. Barth ging nun mit des Vaters Genehmigung 1805 nach Stuttgart, um sich da auf der Kunstschule unter Director J. Gottfried v. Müller auszubilden. Von hier begab er sich, wie bereits erwähnt, nach Frankfurt.

Bei der Ausbildung seiner Kunst war er auch auf die in der Literatur bedacht, und namentlich war er ein warmer Verehrer der Schwester der Kunst: der Poesie. Frühzeitig versuchte er sich darin und so entstand eine Reihe von Gedichten und Erzählungen, die später sein Freund Joseph Meyer, Chef des bekannten bibliographischen Instituts zu Hildburghausen, nebst andern Aufzeichnungen des Künstlers und Dichters nach dessen Tod herausgab. Interessant sind dabei die „Federzeichnungen nach dem Leben“, eine Autobiographie des Verfassers, die aber leider! mit dem Aufenthalt in Stuttgart abschliessen. Den Schluss bilden die „Aphorismen.“ Meyer liess eine biographische Skizze vorangehen und gab einen Stich von Barth's Portrait, nach einer Zeichnung von diesem, bei. Das Ganze erschien unter dem Titel: „Gesam-

Digitized by Google

melte Werke von Carl Barth“ und bildet den 93. Band der „National-Bibliothek der deutschen Klassiker.“ Der Freund setzte da dem Freunde ein schönes Denkmal. — Einzelne Aufsätze und Dichtungen Barth's fanden in verschiedenen Zeit- und Unterhaltungsschriften Aufnahme. Auch übersetzte er Longhi's Werk über die Kupferstecherkunst.

Als Barth im Frühling 1817 in Rom ankam, wurde er von den Bekannten und Freunden auf das Freudigste und Herzlichste empfangen. Er hatte sich zu einem tüchtigen Künstler in seinem Fache herausgebildet und war dabei ein trefflicher Zeichner. Das intime Verhältniss mit Cornelius öffnete ihm alle Pforten, in die er einzutreten wünschte, und so verkehrte er bald mit den ausgezeichnetsten Männern, die sich damals in Rom befanden, so namentlich auch mit den Dichtern Wilhelm Müller, Atterbom (Schwede) und Friedrich Rückert. Mit dem Letzteren schloss er hier den ersten Freundschaftsbund, der sich mit den Jahren mehr und mehr festigte und bis zum Tode währte. Die Geburtsstätten beider lagen nicht weit von einander entfernt, und später rückten sie sich noch näher, indem der Dichter bekanntlich Coburg zu seinem Aufenthalt wählte und in dessen Nähe den Landsitz Neuses erwarb. Da kam Barth oft hinüber und der Dichter zuweilen herüber. Sonst standen beide im steten schriftlichen Verkehr. Rückert, der bei der Wahl seines näheren Umgangs bekanntlich sehr vorsichtig und zurückhaltend war, schenkte Barth sein vollstes Vertrauen und Keiner, ausser seiner Familie, hat ihm wohl näher gestanden. Beide duzten sich. Barth war für die ganze Familie der stets willkommene Hausfreund und für ihn war immer ein Stübchen hergerichtet. Schon in dieser Beziehung, als Freund und langjähriger Gefährte eines grossen Mannes, bleibt Barth eine bemerkenswerthe Persönlichkeit.

In Rom verkehrte Barth viel mit den bekannten „Klosterbrüdern“ von St. Isidoro, eine kleine Malercolonie, welche die Blüthe der dort fremden Künstler war. Er war mit bei dem tragischen Ereigniss, als er, Amsler, Ramboux und Fohr in der Tiber badeten und letzterer vor ihren Augen ertrank, ohne dass man ihn retten konnte. Es machte dieses Ereigniss auf Barth's leicht empfängliches Gemüth einen tiefen, unverlöschbaren Eindruck, denn auch Fohr, ein ausgezeichneter Historiker und Landschafter und Rottmann's bester Schüler, zählte zu seinen näheren Freunden.*)

*) Fohr's Portrait von Barth ist eins seiner besten Werke. Es war das erste, das er (1818) in Rom fertigte; es fand hier unter der

Digitized by Google

Bekanntlich schenkte Cornelius Barth so viel Vertrauen, dass er ihm nächst dem berühmten Stecher Amsler die Ausführung seiner „Nibelungen“ mit anvertraute, und Barth stach in Rom das Titelblatt.

Auch Barth konnte nicht so lange in Rom bleiben als er wollte; das Clima war ihm nicht zuträglich, und da er den römischen Aerzten kein Vertrauen schenken konnte, so reiste er, dem Sterben nahe, im November nach Deutschland zurück. Hier erholte er sich bald wieder. Barth weilte zunächst in Nürnberg, dann in Frankfurt a. M., wo er einen Ruf als Director der Herder'schen Kunstanstalt in Freiburg erhielt. Er begab sich zwar dahin, gab aber diese Stellung, die ihm nicht zusagte, bald wieder auf, ging von da nach Heidelberg und von hier wieder nach Frankfurt, das ihn immer wieder anzog. Hier lebte er von 1826—1830, und begab sich dann, den dortigen Unruhen im letzteren Jahre zu entgehen, nach seiner Vaterstadt Hildburghausen zurück, wo er nun, mit wenigen Ausnahmen, seinen dauernden Aufenthalt nahm. Hier fand er jedoch nicht das Ansprechende und Anregende, dessen sein lebendiger Geist bedurfte. Hildburghausen war seit 1826 nicht mehr Residenz, es war mehr zu einer Landstadt herabgesunken und hatte noch mit den Nachwehen dieses Verlustes zu kämpfen. Der allein stehende Künstler — denn Barth war unverheirathet geblieben — wurde mit dem Alter verstimmter und zerfiel mehr und mehr mit sich und der Welt. Bei all seiner Kunst und seinem eisernen Fleiss hatte er keinen Nothpfennig zurücklegen können, was ihn für die späteren Tage, wenn die Kräfte abnahmen, besorgt machte. Das Alles verdüsterte seinen Geist und Gemüth mehr und mehr, und auf einer Reise nach Darmstadt, die ihn zerstreuen sollte, endete er in Folge eines Sturzes aus dem Fenster eines Gasthauses zu Guntershausen im September 1853 sein Leben.

Carl Mossler kehrte ein Jahr später als Barth von Rom in die Heimath zurück und in dieser finden wir ihn bereits in Düsseldorf wieder thätig, wo er zur Belebung der dortigen Akademie wesentlich mitwirkte. Bald hernach wurde er auch an dieser als Professor angestellt und Cornelius erhielt das Directorium. Als dieser nach München berufen wurde und 1825 seine Stellung in Düsseldorf gänzlich aufgab, erhielt Mossler provisorisch das Directorium bis zum Jahre 1825, in welchem die Stelle an Schadow überging.

Künstlerschaft die allgemeinste Anerkennung und machte Barth's Namen bekannt.

Digitized by Google

Nach Barth's Tod wurde sein nicht umfangreicher, aber doch künstlerisch beachtenswerther Nachlass im Wege der Auction nach allen Seiten hin zerstreut. In der kleinen Stadt ging meist Alles zu Spottpreisen ab, nicht nur was er als Zeichner und Stecher in einer langen Reihe von Jahren selbst geschaffen, sondern was er auch von Künstlern und Freunden erhalten hatte. Von seiner weitverbreiteten und interessanten Correspondenz war Alles, bis auf eine kleine Mappe von Briefen, verschwunden, und auch diese wurde erst nach längerem Nachsuchen wieder aufgefunden, davon das Nachfolgende entnommen worden ist. *)

Wahrscheinlich hat Barth den übrigen schriftlichen Nachlass vor seinem Tode vernichtet.

Xeller an Barth.

Biberach, 9. April 1809.

Hier sende ich Dir Deine Zeichnung, welche ich erst gestern vollendet habe, denn ich war bis jetzt nicht wohl und brauchte den Doctor. Jetzt geht's wieder besser und ich soll bis übermorgen zum Herzog Heinrich nach Ulm, um seine Familie zu malen.

Ich glaube, dass Du meinen ersten Brief nicht erhalten hast, den ich Dir den nämlichen Posttag schickte, als ich hier ankam; er enthielt eine dringende Bitte: dass Du ja nicht vergessen solltest, mit erster bester Gelegenheit nach Reutlingen zu reisen, um die dortige Kirche zu zeichnen. Ich erbot mich, Dir die Unkosten zu ersetzen, die Du darauf verwenden würdest. Hätte mich nicht mein Fuss abgehalten, so hätte ich sie selbst gezeichnet; aber ich musste von Reutlingen aus mich führen lassen, damit ich den Postwagen noch erreichen konnte. Zum Glück hatte es keine weitern schlimmen Folgen.

Von Mossler habe ich vorgestern Briefe erhalten, worin er mir vielerlei schreibt, was Bezug auf uns insgesammt hat; doch von dem, was ich wünsche, schreibt er mir nichts, sondern vertröstet mich bis auf die Zukunft, weil er (nämlich Mossler oder Cornelius, oder vielleicht alle beide) Hoffnung

*) Unter diesen Papieren fanden sich auch noch einige Gedichte und Aufzeichnungen von Barth, mehrere Briefe der Fürstin von Thurn und Taxis, einige von Fr. Rückert und dessen Gattin, so wie einigen seiner andern Freunde, die aber hier nicht am Platze sind.

Digitized by Google

hat, nächsten Herbst nach Paris zu kommen. Kannst denken, dass mir das angenehmer ist als Alles, was ich nur wünschen könnte. Doch sind es nur noch Hoffnungen, die erst in Erfüllung gehen müssen; allein wie gern lebt man solcher Hoffnung! —

Unser Freund Mönchs, der Musikus, soll gegenwärtig in Bourgos in Spanien sein. Den hat ein unglückliches Loos getroffen.

Mossler bleibt sich immer gleich. Unter Anderem schreibt er: „So oft ich an's (an den) **Verein** denke, lodert meine Lust und mein Muth in Flammen. Lass sich das Zeitalter mühsam unter dem Druck zusammengestürzter Zeiten und Formeln bewegen, lass den Schutt vergangene Herrlichkeit und Grösse bedecken; in den Blüthen und Früchten jener Herrlichkeit liegt ein unverwüstbarer Keim, den wollt ich suchen, und die Wünschelruthe meiner Neigung schlug an und neigte sich dahin, wo ich im harten Kern den Keim fand. Den lass' uns schützen und pflegen und ihn einsenken in die Gemüther derjenigen, deren Gluth sich dem Froste entziehend im Busen zur gedoppelten Gluth sich häufte, da wird er hervorgehen und mächtig sprossen und späte Enkel werden sich seiner erfreuen etc." Diess seine Worte. Wegen Deiner will er mir im nächsten Brief schreiben. Er ist sehr begierig auf Riepenhausen's Werk, indem er schon ein Blatt, aber von einem andern Kupferstecher, gesehen hat, welches ihm nicht recht behagen will.

Mach nur, dass Du bald den Cimabue schickst, damit ich ihm etwas senden kann.

Lebe wohl und schreibe mir bald, wenn Du etwas Neues weisst.

Grüsse alle Bekannte. Dein Xeller.

Aus Biberach, ohne Datum.

Letztern Montag erhielt ich Deine Blätter nebst dem Briefe richtig, haben aber, trotz der guten Verwahrung, doch etwas Noth gelitten, welches jedoch nur einige davon betroffen hat, die nämlich, welche oben gelegen haben, übrigens aber Alles gut conditionirt war.

Ich bedaure, dass ich für dies Mal nicht im Stand bin, Dir Deinen Brief durch einen ähnlichen (grossen) zu erwiedern, da mir die gehörige Zeit und Gedankenordnung mangelt. Mossler, dem ich schon vor 5—6 Wochen hätte schreiben

Digitized by Google

sollen, hat noch keine Antwort von mir und Dein Brief kömmt mir erwünscht, mir aus der Verlegenheit zu helfen, indem er einigermassen meinen sparsamen trockenen Styl durch interessantere Gegenstände ersetzen kann.

Warum mir so wenig Zeit übrig bleibt, ist einzig die schöne Jahreszeit daran schuld, wo ich fleissig im Freien umherziehe und das Leben wie die schöne Wäldergegend im ächten Sinn geniesse, insofern sich's allein geniessen lässt. Dabei bin ich aber nicht blos müssiger Zuschauer, sondern suche dann und wann auch etwas zu copiren, welches mir freilich schwer wird, je mehr ich schon mehrmals Alles bei Seite legte, um nur bloss zu geniessen, weil wir durch innerlichen Unwillen über unsere Unvermögenheit uns den reinen ungestörten Genuss der Natur und ihrer herrlichen Reize nur verderben, wenn wir ihre Grösse und Schönheit unnachahmlich finden. Und in solchen Augenblicken, lieber Barth, erscheint mir die Kunst nicht in ihrer Würde, mir kommen dann die grössten Werke menschlichen Geistes kleinlich vor, die es wagen, dem Schöpfer nachahmen zu wollen und sich ihrer Unvollkommenheit rühmen können. Aber erst wie klein erschien ich mir selbst, dass ich mir gern geloben möchte, nie mehr einen Pinsel in die Hand zu nehmen. Und doch freuen wir uns, wenn wir ein uns scheinbar gelungenes Stück Arbeit fertig finden. Ich sage scheinbar, weil wir uns oft mit so wenig begnügen und zufrieden sind, mag auch die Stufe, auf die wir uns wünschen oder hoffen, noch so entfernt von uns sein. —

Deine Blätter haben mir sehr viel Freude gemacht, hauptsächlich, dass ich durch ihre Mehrzahl sehe, wie fleissig Du warst. — Wenn ich nur schicklichere Gelegenheit fände, sie nach Coblenz zu schicken; allein jetzt geht das nicht mehr an, und ich will lieber warten, bis ich eine noch grössere Anzahl beizusenden habe, wodurch das Porto erleichtert wird.

Wie Du weisst, bin ich in Waiblingen gewesen, wo ich blos die Frau Herzogin und einen Kammerherrn malte, habe aber dort den Münster zu Ulm zu zeichnen angefangen, woran ich aber durch Kriegsunruhen gestört worden bin. Doch gebe ich die Hoffnung noch nicht auf, denn es ist ein herrliches Gebäude, das, wenn es vollendet wäre, sich mit dem Strassburger messen dürfte. Auch ein Altarblatt von ganz vorzüglicher Schönheit ist darin, welches ich zu der besten Classe altdeutscher Malerei zählen kann, und Du würdest durch dieses Bild eher einen Begriff von dem Alten bekommen, als von jedem, was Du noch bisher gesehen hast. Komm hierher,

Digitized by Google

würde ich Dir rathen, wenn — nicht der leidige Krieg uns die Hoffnung raubte, einen kleinen Besuch am Bodensee zu machen, denn da oben ist's sehr unruhig, und wir stehen täglich in Gefahr, von Tyrolern oder Oesterreichern besucht zu werden. Was dabei noch das Schlimmste ist, so ist bei uns eine Revolution (oder Insurrection) unvermeidlich, es lässt sich die Wuth und der Fanatismus kaum beschreiben, welche bei unserem Landvolk um sich greifen. Reüssirt auch Frankreich, was noch nicht entschieden ist, so kann's doch auch in Zukunft nicht mehr lange dauern, ohne dass eine Aenderung geschieht; aber auf jeden Fall ist sie sehrecklich zu erwarten. Was kann aber bei unserer Regierung andres folgern, wo der Despotismus ohne Grenzen ist. Gott verzeihe mir so undankbare Gesinnungen; aber soll uns nicht der Schmerz überwältigen, wenn wir unsere Eltern, Kinder, Enkel und Freunde in Elend und Armuth gestürzt sehen, unserer Freiheit beraubt und vom unerträglichen Joch der Tyrannei gedrückt werden? Mag der Sclav, der alte Württemberger, sich schmiegen, er verdient's nicht besser, aber zu neu ist der Verlust, zu elend der Ersatz der Zukunft. Ich mag es nicht denken. Dürfte ich nur schreiben, wie ich denke (da ohnediess mehr geschehen ist, als ich sollte), Du würdest uns bedauern. Das hilft aber nichts. Noch ist die Zeit nicht erschienen, wo wir für Kunst und ein glückliches Loos der Menschheit ein Besseres erwarten dürfen. Bei solchen Nachrichten ist freilich unser Zweck bei Seite und man muss auf diese Art auf Entschädigung denken, welches auch geschehen soll, sobald der gegenwärtige Sturm sich etwas gelegt haben wird. Die Umgebung hat immer den grössten Einfluss auf unsere Handlungen, folglich kannst Du für jetzt nichts anderes erwarten, als die Stimmung, die trotz meiner Gegenwirkung mich doch angreift und durch Mitleid oder Kummer mich hinreissen muss. Ich muss schliessen.

Dein getreuer Xeller.

Ohne Datum, wahrscheinlich im Juni 1809
aus Biberach.

Gern hätte ich schon gestern geschrieben, um Dir eine nähere Beschreibung derjenigen Bilder zu machen, die in unserer Gegend als Stadion-Warthausen requirirt worden sind und heute noch nach Stuttgart abgehen.*) Es sind

*) Warthausen, wo Graf Stadion, der österreichische Minister des Auswärtigen, sein Stammgut hatte, lag unweit von Biberach und

Digitized by Google

zwar nur wenige, ungefähr 30 Stück, doch wünschte ich, dass Du die hesseren darunter zu Gesicht kekämst. Namentlich haben mir gefallen: die Portraits der Stammeltern Stadion's, ächt deutsch und schön gemalt, ferner ein Albrecht Dürer, das Schweisstuch von zwei Engeln gehalten. Der Christuskopf ist sehr schön gemalt, doch gefällt mir sein Ausdruck nicht zum besten, er ist nicht duldsam, sondern grimmig. Die Engel (doch die sind sehr verdorben) sind besser, besonders einer davon; aber es gehört ein eigenes Auge dazu, um das darin zu finden, was Dürer als grossen Künstler auszeichnet. Vielleicht gefallen sie Dir nicht wie mir. Ferner einige artige Landschaften, ein Paar Geflügelstücke, Pfauen, Hahnen und dergl. sehr schön gemalt; auch ein Rubens, das vorzüglichste unter diesen Bildern. Es stellt einen todten Christus, nebst der Mutter Jesu und Joseph von Arimathia vor. Das Bild giebt Dir einen ziemlichen Begriff von Rubens Idealen. Dabei kann man an solchem Bruchstück nicht viel von Composition urtheilen, hingegen wirst Du finden, wie wenig Sinn für's Göttliche und Erhabene in diesen Köpfen ist. Doch, wie ich Dir schon oft gesagt, muss man Rubens nicht nach seinem Schlechten beurtheilen.

Mehr kann ich jetzt nicht schreiben. Wenn Du sie gesehen (Du darfst Dich nur bei Flächer, wo sie zu sehen sind, erkundigen), so schreib mir Deine Ansichten darüber. Grüsse 1000 Mal unsere Freunde alle! —

Biberach, 30. December 1809.

Ich hatte dieser Feiertage Muse genug, Dir zu schreiben und Deine grosse Epistel zu beantworten, allein keine ruhige Stimmung, so dass ich auch jetzt noch nicht geeignet bin, einen ordentlichen Gedanken zu fassen; mich aber aus der Verlegenheit zu ziehen, nicht Wort gehalten zu haben, erhältst Du gleichwohl einen Brief, den ich nicht bis in's künftige Jahr hinauszögern wollte, und somit wäre ich meines Versprechens entledigt.

Was Du mir wegen Deines Unternehmens schreibst, die heil. Ursula betreffend, ist löblich und ich erinnere Dich hierbei an Tasso's Worte: „Wer neben solchen Mann sich wagen darf zu stellen, verdient für seine Kühnheit schon den Kranz."

---

in demselben Amte. Nach den Schlachten von Aspern und Wagram nahmen die Franzosen Stadion's Besitz in Beschlag.

Digitized by Google

Ich habe nun einmal die Gabe nicht, Vertrauen genug in mich selbst zu setzen, das siehst Du ja mit meinem Oelmalen, und ich bescheide mich gern, für was ich nie gelten will und kann; ich folge aber nach, lieber Carl, und dafür lass' ich dem den Kranz, der die Bahn gebrochen, und Muth genug hat, den eigenen Weg zu gehen. —

Dass Du mir ja Dein Portrait zeigst, wenn's fertig ist; es würde Dir als Hochverrath angerechnet, wenn Du es nicht thätest. Am liebsten wär mir's, Du könntest es hier vollenden. Ich habe gegenwärtig meiner ledigen Schwester Portrait angefangen, und könnte was recht Schönes werden, wenn's nicht verunglückt, zwar nur der Kopf, aber lebensgross. Sie hat einen wahrhaft klassischen Kopf, und mit offenen Haaren könnte sie eine schöne Magdalena geben. Die Stellung ist zwar nicht historisch, d. h. ausser der Form gewöhnlicher Portraits, aber doch in der Zeichnung gut gelungen. Ich gäb' viel darum, wenn's in Oel gemalt wäre. —

Was Du mir über Jean Paul schreibst, und besonders der Auszug, haben mich ganz befriedigt; allein Du hast mich noch immer missverstanden, oder ich Dich, wenn Du glaubst, dass ich gegen Jean Paul eingenommen wäre. Du solltest mich doch nun bald kennen, wie ich überhaupt in diesem Punkt gesonnen bin. Ist Jemand tolerant, so bin ich's, wenn ich's auch nicht immer scheine. Dass ich oft dieses Verdienst nicht genug zu würdigen verstehe, liegt blos in Unkenntniss desselben. Deshalb ist aber nicht gesagt, dass ich verdamme. Wie viel habe ich unter der Zeit, dass ich aus den Niederlanden kam, mich hierin gegen Jene (Mossler, Cornelius etc.) geändert und gebessert und wie viel hab' ich dabei gewonnen. Gewiss, lieber Barth, ist es mein einziges Bemühen, Werth und Wahrheit zu suchen und zu prüfen, und warum sollte ich das Anerkannte nicht billig schätzen? Dabei hast Du Dich selbst viel um mich verdient gemacht, denn bevor Du mich kennen lerntest — ich gestehe es gern — waren meine Ansichten noch sehr beschränkt. Die Ursache ist aber ganz erklärlich: Damals kam ich aus dem Zirkel gebildeter und vortrefflicher, obgleich wie ich noch junger Freunde, ich erkannte ihren Werth, weil ich mich davon überzeugt hatte, und überliess mich ihrem Urtheil gleich einem untrüglichen Richter, was seine guten, aber auch seine schlimmen Folgen hatte. Einerseits bewahrte es mich vor Afterbildung und falschem Kunstgeschmack, andererseits aber machte es mich einseitig, weil ich Andere für mich denken und prüfen liess. Und wie leicht erkennt man das Gute für vollkommen, wenn's

Digitized by Google

der Freund gesagt hat. Es ist übrigens zu erwarten, dass auch unsere Freunde nicht stehen geblieben sind in diesem Punkt, wenn auch nicht so, doch auf andere Weise gefördert und belehrt worden sind. Seit einiger Zeit habe ich die Herder'schen Briefe über Humanität zur Hand genommen. Sie enthalten Vieles, was weniger interessant für den Künstler als den Gelehrten ist; im Ganzen aber und besonders in den vier letzten Abtheilungen finden sich herrliche Schätze, die Jedem, sei er Künstler oder welchen Namen er habe, zu empfehlen sind, sofern er bemüht ist, seinen Geist auszubilden. Ich bin überzeugt, dass der Geschmack dessen, der Interesse dafür findet, noch nicht verdorben ist, und noch mehr, wer ganz ihren Werth erkennt, sie nach Art begreift und das Beste zu benutzen weiss, wird das Empfohlene lieb gewinnen. Es enthält so treffende, belehrende und überzeugende Wahrheiten, dass sie nur ein Krüppelgeist verkennen kann.

Was mich am meisten erbaut, ist die Bekanntschaft so mancher grosser Männer, wie Leibnitz, Lessing und viele Andere des letzten Jahrhunderts. Es ist zu verwundern, wie die deutsche Nation nach diesen Männern nicht weiter gegangen ist und noch immer so verkannt sich selbst erniedrigt. Ich versichere Dich, dass ich viel, sehr viel darüber mit Dir sprechen möchte, und gewiss, es würde uns viel Licht und eine höhere Ansicht über unsere Kunst, hauptsächlich aber vom ganzen menschlichen Leben gewähren. Auch in diesem Punkt berufe ich mich auf den weiter unten abhandelnden Artikel Deiner Hierherkunft.

Am 2. Januar 1810. So weit hatt' ich am letzten Samstag geschrieben und dachte den Brief am Sonntag zu endigen und auf die Post zu geben, wurde aber wegen eines Umstandes daran verhindert, und bin des froh, denn Sonntags kam der Sigmund mit Deinem Brief und gestern, als am Neujahrstage, war ich zu keiner bestimmten und gehörigen Antwort, wie Du es wünschest, fähig. So habe ich nur noch zwei Tage, die ich zur Ausführung verwenden werde, um Dir in Allem Genüge zu leisten, so weit es mir möglich ist.

Wie und wo fange ich jetzt an, Dir eine dringende Angelegenheit mit aller Macht der Beredsamkeit zu empfehlen! — Das habe ich wohl nicht mehr nöthig, wirst Du sagen, wenn blos von einer Hierherkunft die Rede ist, denn es ist ja unser beider sehnlichster Wunsch. — Ich muss Dir aber widersprechen, denn unmöglich kann Dir's jetzt so am Herzen liegen wie mir. O, versäume nicht, geliebter Freund, es hängt so viel von meinem Wohl, von meiner Ruhe ab, Dich um mich

Digitized by Google

zu haben, denn nun erst werde ich fühlen, dass ich allein bin, wie ich bald mit so vielen inneren Empfindungen zu kämpfen haben werde! — Dein Rath, Dein Umgang und Einfluss auf mich werden mich gewiss leiten, dass nie Leidenschaft mich betäube und ich so den Himmel zur Qual verwandle. Verstehst Du diese Sprache nicht genug? Warum solltest Du mich nicht begreifen, wenn von Liebe die Rede ist? Und wäre es auch eine Liebe für die Heimath, für die Freunde und für den schönen Himmel, der mich umfliesst. Aber vielleicht ist's noch mehr und dann desto schlimmer. Auf jeden Fall bedarf ich einer mächtigen Stütze, die mich jetzt vertritt. Ich wiederhole nochmals, dass ohne einen Freund, wie Du, mir meine gegenwärtig glückliche Lage nachtheilig werden muss. Ich verwöhne mich, und wird mir dann um so sauerer werden, mich wieder hinaus zu drängen, wo alle die Freuden für mich verloren gehen und ich wieder mit dem Schicksal zu ringen haben werde. Darnach ist nicht die Zeit, wo wir der Ruhe und Zufriedenheit geniessen mögen, die, wie mir scheint, erst errungen werden muss. So dächte ich also, Dein Umgang würde mich mehr an meine Bestimmung erinnern, die ich zwar nie aus dem Auge verliere, die mich aber doch ihrer Sorgen wegen einschläfert. Wir gingen zusammen muthiger und allmälig unvermerkt die vorgezeichnete Bahn, ohne den Genuss, den dieses Asyl gewährt, zu stören. Sieh, lieber Carl, mit dem Frühling fingen wir an über die Reise zu berathschlagen, was ich ohne Freundes Gutachten nur mit Furcht und Zweifel und vielleicht verkehrt thun würde. Weil Paris noch bestimmt ist, bevor ein Künstler dort arbeiten kann, so wissen wir nicht, was wir dann anfangen. München besuchen wir auf jeden Fall. Welch Vergnügen! Oder gehen wir nach Dresden? Wenn alle Stricke reissen, besuche ich den Norden, Weimar etc. Oder reizt Dich Italien gar nicht? Ach, nur mit Dir will ich Alles wagen, unternehmen und beginnen. Ferner, wärst Du zu dem Allen auch nicht entschlossen, d. h. dass Deine Verhältnisse Dich binden, so wärest Du doch hier bei meiner Abreise, begleitetest mich bis an den Gotthardt und kehrtest dann zu den Meinen auf kurze Zeit zurück.

Hast Du noch nicht Beweise genug, wie nöthig dieser Verein ist, so bedenke, was unsere gegenseitige Erinnerung in der Arbeit bezweckte. Hier muss ich in dieser Hinsicht mir Alles sein, denn diese Menschen, wenige ausgenommen, lieben und üben die Wissenschaft nicht. Komm nur einen Tag im May mit mir in's Brunnenthal, oder auf die Louisenburg (Warthausen), oder überhaupt in diese Zauber-

Digitized by Google

gegend, wenn die Wiesen grünen, die Saaten gelb und der Himmel blau sind. Komm, sag' ich, hierher und taumle mit mir beim frühen Morgenroth auf allen Höhen umher, in allen Wildnissen und Wäldern, gleich einem jungen Hirsch, nur immer den Kopf gegen die Wolken, um mit vollen Zügen der Blumen reinen Aetherduft zu athmen. Ich weiss, Du wirfst Dich wonnetrunken an meine Brust und tauschest Dein Loos mit keinem Sterblichen. —

Noch eine Bitte! Du hast bessere Gelegenheit, dann und wann ein gutes Buch, wohlfeiles Buch zu kaufen. Ich wünschte mir nach und nach so etwas zu sammeln. Es ist gar traurig, nichts zu haben. So verwünschenswerth die Nachdruckerei auch ist, so bin ich doch geneigt, da das Uebel einmal da ist, Gebrauch davon zu machen. Soll darum ein armer Teufel sich den Genuss versagen, zu dem nur Reiche und Dummköpfe das Recht haben? Ich mache einen Unterschied unter diesen und den ächt gelehrten, wissenschaftlichen Männern. Genug! Findest Du Gelegenheit, für wenig Geld etwas Gutes, als Goethe, Schiller, Bürger, Matthison etc., zur Hand zu bekommen, so versäume die Gelegenheit nicht; besonders Schiller's Gedichte, als die Hauspostille der Künstler, besitze ich noch nicht. So hoch hinaus will ich nicht, sonst wüsste ich mehr zu wählen; auch fehlen uns die Sprachkenntnisse, um die grossen Ahnen der Vorwelt, wie Homer, Dante, Petrarka, Virgil, Shakespeare etc., zu geniessen. Gestern erhielt ich den Cid von Herder, von dem Mossler so viel Schönes sagt. Ich bin begierig, was ich daraus finden werde. Klingemann's Luther ist auch gut.

Nur noch etwas Weniges über Deinen letzten Brief und Mossler's beiliegenden. Dein ganzer Plan, hierher zu kommen, freut mich kindisch, und wüsste mich nicht zu finden, wenn es das Schicksal anders fügen sollte. Was ich Dich um's Himmels willen bitte ist: Bleibe festen Sinnes, das Uebrige soll sich alles fügen und machen lassen. Wegen Mossler's Plan und einer Zusammenkunft soll Alles noch reüssirt und womöglich seinem Wunsch gemäss erfüllt werden. Vor der Hand aber geschieht nichts, bis wir in München waren. — Du würdest mich in nicht geringe Verlegenheit und Kummer stürzen, wenn Du Deinen Plan ändertest, denn ich lebe und sterbe jetzt in dem Gedanken, dass wir zusammen reisen.

Biberach am 29. März 1810.

Soeben erhalte ich inliegenden Brief von Mossler, dem ich vor Kurzem auf sein letztes Schreiben geantwortet habe.

Digitized by Google

Die Antwort war zugleich an Daniels gerichtet, wie Du aus Mossler's Brief ersehen kannst und zwar aus beiliegendem, den ich aus Paris von ihm erhielt.

Was ich Dir in Geschwindigkeit noch auf diesen bezüglichen Brief berichten kann, so ist meine Meinung mit der Mossler's einig, nur in dem Punkte wegen München nicht, was er für unnöthig oder minder nöthig hält. Er soll in seinem Plan nach Heidelberg nicht gehindert werden, aber München lass ich nicht aus den Augen und zwar aus vieler Rücksicht, und wahrhaftig mehr um Dich als um meinetwillen, obwohl ich jetzt nicht weniger dafür gestimmt bin, als wie immer. Denke Dir eine Zusammenkunft in Heidelberg, und wir kommen im Punkte auf Gemälde aus der Düsseldorfer Schule zu sprechen, ob Du nicht wünschest, sie gesehen zu haben. Ueberhaupt hast Du ja noch keine klassische Malerei gesehen, worüber wir uns verständigen und gleichsam praktisch erklären können, abgerechnet, dass noch vieles Andere, was schon zuvor da war, noch zu sehen ist. Mit einem Wort: wenn Du anders stimmst, so mögt Ihr sehen, ob ich einen Fuss nach Heidelberg setze. Nein, lieber Barth, ich hoffe, Du wirst die Nothwendigkeit selbst einsehen und an Nebenumstände gar nicht denken. Wäre es mit so viel Schwierigkeit oder Kosten verknüpft, so wollte ich kein Wort darüber verlieren, so aber ist's ein Spaziergang. Was ich deshalb Dir an's Herz lege ist: Dass Du bis Ostern bestimmt hierher kommst, und wenn sich Dir noch Hindernisse zeigen, mir es gleich mittheilst und mich womöglich in meinen schönen Hoffnungen nicht täuschen werdest. Ich habe gegenwärtig noch so viel Arbeit, dass, wenn Du früher kömmst, Du mir helfen kannst, und wir können hier in 8 Tagen den Bettel noch verdienen, was die ganze Münchener Geschichte kosten kann. Dann, wenn München passirt ist, à la bonheur! sollen mir auch die Neckargefilde willkommen sein, und ich werde mich mit Freuden zu einem Wunsch vereinigen, der mir die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zum Paradies schaffen und mir und Euch erspriesslich werden soll.

Am 11. April 1810. (Biberach.)

Es ist fatal, dass ich gerad am Ende so viel schaffen soll, wo ich jetzt bei lieblichen Tagen noch ein Mal das geliebte vaterländische Paradies geniessen möchte; aber es bleibt mir kaum Zeit zum Essen und Schlafen, viel weniger zum Schreiben,

Digitized by Google

oder gar Spazierengehen. Deshalb muss ich mich auf Deinen letzten, durch meinen Papa erhaltenen Brief so kurz wie möglich fassen.

Dass Du gewiss kommst, bin ich jetzt ruhig, und es geht mir wie den Kindern auf den Christtag, die jeden Abend beim Schlafengehen die Nächte zählen, zu welchen sie sich noch niederlegen, bis der freudige gewünschte Tag erscheint. Ich habe Dir deshalb noch dringend nachzuholen, dass Du doch sobald als möglich Dich beeilen möchtest, hierher zu kommen. Ich will Dir zwar keinen Tag bestimmen, weil Hindernisse und Verhältnisse eintreten können, bei welchen man nichts bestimmen darf; aber jeder Tag und Stunde, die Du für mich und Uns gewinnen kannst, wird Dir dankbar restituirt werden. Hauptsächlich wünschte ich wegen meiner vielen Geschäfte, die zwar den grösseren Theil schon beendigt habe, aber gern Alles beendigen möchte und nichts hintan setzen. Wegen des Verdienstes und den paar Gulden, die ich einnehme, rechne ich wieder auf einen Tag weiter zu zehren. Wie es dabei immer geht, so habe ich auch Arbeiten, die ich gratis mache, und als ehrlicher Mensch gern machen muss, wie die Portraits meiner Schwester und meines Schwagers etc. Lass' Dir's also nicht genugsam empfohlen sein und komm bald!

Wegen Deiner Zeichnung, wenn anders die Umstände sich gestalten, so rathe ich Dir, gieb sie hin, und wäre es auch mit der Ueberzeugung, dass sie nicht zum besten bezahlt ist. Baar Geld in der Tasche ist besser als eine Gallerie im Hause. Du glaubst nicht, wie ich so geizig werde. Lass' Dir nur bange auf die Reise sein: über Lieutenantsgage täglich dürfen wir nicht brauchen. —

Auf jeden Fall schreibe mir nächstens die bestimmte Zeit, wo wir Dich abholen, d. h. Dir entgegen gehen können. Für Dein Absteigequartier ist wie das vorige Mal gesorgt, wünschten aber, dass Du Deine Dienerschaft zu Hause liessest, weil sie uns nur incommodiren möchte; wir sorgen Dir für ein braves Kammermädchen, um welchen Dienst die drei Grazien loosen sollen.

A propos! Du willst ja auch noch meine Schwester malen. Diese Ehre kann Dir werden! Nur welche, ist noch nicht entschieden. Die Wahl werde ich Dir bestimmen. —

In der Eile muss ich noch eines Umstandes erwähnen, der eigentlich einen Brief allein erfordert. Es betrifft Dietrich, der, wie Du weist, bei mir war und den ich bei seiner Abreise bis Warthausen begleitete. Zuvor noch ein Wort über das Verhältniss zwischen uns, das in früherer Zeit aus

Digitized by Google

Dir bekannten Gründen nicht das freundschaftlichste war, nun aber, seit unserer Vereinigung (wenigstens meinerseits) war, wie es vermöge seines Charakters sein konnte. Ich weiss nicht, lieber Barth, thu' ich ihm unrecht, aber mir scheint, dass er kein Vertrauen zu mir hat, was ich freilich aus mancher Rücksicht, die ich selbst nicht billige, nie zu erwecken gesucht hatte. Dem sei nun wie ihm wolle, so liess sich von seinem Alter und Verhältnissen noch Vieles erwarten, warum ich auch nie um seine Freundschaft mich ernstlich bemüht hatte, weil er mir für mein System verdorben schien. Eh' ich ihn nach der Rückkehr in mein Vaterland wieder sah, machte ich mir die schönste Hoffnung auf ihn und zwar aus doppelten, eigennützigen und liberalen Gründen. Ich kannte ihn von Jugend auf als einen Menschen, der weit mehr Anlage und Talent zeigte als ich. Damals, obgleich ich zwei Jahre älter war, stand ich in der Ueberzeugung, ein Mitglied unseres Bundes an ihm zu finden, auf das ich mir als Landsmann und Schulfreund vieles zu gut thun könnte. Kleine Eitelkeit gegen meine übrigen Freunde, dass es in Schwaben auch Leute giebt, die — verstehst mich schon. — Mit einem Wort: Seine erste Bekanntschaft entsprach meiner Erwartung durchaus nicht. Er war ein Neuling, ich ein Antiquar, und so konnten wir nicht harmoniren. Dazu kamen noch die Missverständnisse, oder wie ich's nennen mag, und wie wir jetzt stehen, kannst Du aus dem Allen schliessen. Doch zu meiner Beruhigung sei es gesagt, dass ich ihm von Herzen gut bin, und ich's als einen grossen Verlust erkenne, dass er nicht unser Freund ist, wie wir Freunde sind. —

Gewiss habe ich mich in seinen Fähigkeiten und Vorzügen, die er als Künstler besitzt, nicht getäuscht, vielmehr hat mir seine letzte Arbeit, die er mir noch in Warthausen zeigte, dasselbe bestätigt. Dietrich wird Dir erklären, warum ich das Bild nur einen Augenblick sehen konnte. Es ist eine Arbeit seiner frühesten Zeit, das er noch in Esslingen gemalt. *) Lass' Dir's zeigen und urtheile selbst, ob nicht der Sinn für Wahrheit und Innigkeit mit deutschem Fleiss sich so klar ausspricht, dass man sich des Wunsches nicht enthalten kann, er möchte auf diesem Weg fortgegangen sein. Was er sich vervollkommt zu haben meint, ist mehr Entfernung von seiner eigenthümlichen Originalität gewesen, so wie ich das

*) Wenn es oben heisst letzte Arbeit, so scheint das mit den späteren in Widerspruch zu stehen. Xeller meint hier wohl, es wäre dieses Bild das, was er zuletzt von Dietrich gesehen.

Digitized by Google

an mir selbst, vielleicht in etwas geringerem Grad, fühle, und, meines Erachtens, nur den Vorzug besitze, dass ich's erkenne, während er sich auf dem sichersten Weg glaubt. — Ich versichere Dir, lieber Barth, dass mich das Bild auf ein Mal für Dietrich gewonnen hat, weil ich deutlich sehe, dass an ihm viel verloren geht, wenn er seinen Weg fortwandelt. Mich hat es im Augenblick mit mir selbst in's Reine gebracht, so dass ich nun einen grossen Irrthum an mir wahrgenommen, zugleich aber auch meine Unvollkommenheit einsehen lernte. Lacht immerhin! Ihr Alle, auch Mossler, macht's auch nicht anders, wenn ich Euch sage, dass ich ein verdorbener Maler, oder eigentlich nie zum Maler geboren bin. Das fühle ich gar wohl. Zwar kehre ich nicht mehr um, weil ich zu alt bin, aber viel Freude kann ich an mir selbst doch nicht erleben. Bei all dem Sinn für Wahrheit und Natur bleib ich Manirist und werde so wenig wieder zu meiner ursprünglichen Einfalt der Kunst zurückkehren können, als ich wieder ein Kind werden kann. Dietrich's Bild hat mir gezeigt, wo auch ich einst gestanden habe, denn mit Schrecken sehe ich meine frühesten Bilder gegen meine jetzige sogenannte cultivirte Arbeit, mit der ich zwar wohl, wenn ich besonders noch die französische Galanterie damit vereinigte, mein Fortune machen könnte. Aber zum Künstler bin ich zeitlebens verwahrlost.

Das Uebrige sage ich Dir Alles mündlich; vor der Hand schreib' ich Dir das, damit Du Dir das Bild zeigen lassen möchtest. Ob er's hergiebt, verkauft, oder auch nur leiht, um es zu sehen, weiss ich nicht. Aber zu gern möchte ich es noch ein Mal betrachten. Spreche ihn deshalb darüber und suche ihn dafür zu gewinnen. Theile ihm auch auf eine schickliche Art meine Gesinnung mit, und lass' nichts unversucht, ihn zu überzeugen, dass wir's aufrichtig mit ihm meinen. — Er hat gegen mich geäussert, dass er später mit nach München gegangen wäre; vielleicht kannst Du ihn bereden, dass er doch noch mitgeht. Warum ich ihn gewonnen wünschte, ist, wie Dir bekannt, in der edelsten Absicht, denn ich kann mich nicht überwinden, Jeden, der nicht unsere Ansicht von der Kunst hat, für dieselbe als verloren zu betrachten, daher mich auch die Werke lebender Künstler, sowie alles Neue nie begeistern können. Tadle meine Einseitigkeit! Ich aber nehme es von der **strengsten** Seite, und so wirst Du mir verzeihen, wenn ich wirklich ungerecht bin. Kann ich auch selbst nie im Leben in der Kunst etwas Gutes und Grosses leisten, so lass' mir wenigstens den Trost, dass ich sie kennen und fühlen lernte. Freilich ein kleines Verdienst, aber doch genug,

Digitized by Google

dem götterbegünstigten Musensohn, so lange er nach Licht und Wahrheit strebt, einen Wink zu geben, der ihn auf sicherem Wege dem wahren Ziel entgegenführt. — Oder hätte ich mit aller meiner Mühe und meinem Streben nicht so viel errungen, so lass' mich alles Werkzeug niederlegen, womit ich's versuchte, nach Wahrheit und Erkenntniss zu ringen. Dann kehre ich zurück und baue meinen Garten und Feld und bewundere nur einen Künstler, der sicherlich der ächte ist. Leb' wohl, ich muss schliessen!

Dein Xeller.

Noch ein Wort über unsere Reise selbst. Ich denke, wir machen das Alles mündlich aus, doch jetzt so viel, dass ich gern Sachsen, besonders Weimar und Hildburghausen, auch Nürnberg sehen möchte. Kauf' Dir keinen neuen Büchsenranzen, sondern wenn Du kannst, so entlehne einen. Warum? werde ich Dir mündlich sagen.

Die Heidelberger Zusammenkunft betreffend, so werden wir von hier aus, wenn wir Alles festgesetzt haben, den Andern Nachricht geben, was sie zu thun haben. Soeben schreibe ich noch ein Mal an Daniels.

Noch etwas ganz Neues hätt' ich bald vergessen. Am 6. April Abends ½7 Uhr ruft mir auf einmal eine bekannte Stimme aus der Krone (dem nächsten Wirthshaus) herab meinen Namen zu, als ich eben in's Haus hereintreten wollte. Ich sehe mich um, und wer, meinst Du, lag nun in meinen Armen? Daniels' Vetter aus Düren, derjenige, der mir einst bei der berühmten Fischerei das Leben rettete. Du kannst Dir meine Freude denken, zum ersten Mal in meiner Vaterstadt einen Niederländer Freund zu sehen. Er blieb nur über Nacht und des andern Morgens begleitete ich ihn ein paar Stunden weit. Er hat mir viel Neuigkeiten aus seiner Heimath mitgebracht und kam über Stuttgart, wo er zwei Tage blieb, hierher. Mir zu Gefallen machte er 16 Stunden Umweg, was mich kindisch freute. Abstrahire nun, was Daniels' Gegenwart für Sensation gemacht haben würde. Wahrscheinlich wäre ich vor Freude gestorben, oder zum wenigsten in Ohnmacht gesunken, denn Der ist mein Augapfel. — Lebe wohl! — *)

*) Der in diesem Briefe näher erwähnte Künstler ist der talentvolle Johann Friedrich Dietrich, ebenfalls in Biberach im Jahre 1789 geboren. Dieser wurde vom König Wilhelm von Württemberg sehr ausgezeichnet und 1833 erhielt er eine Anstellung als Professor an der Kunstschule.

Digitized by Google

Hof, den 17. Juni 1811.

Auf Deinen letzten Brief, der aber nicht sehr erfreulich war, kann ich Dir für jetzt nur wenig antworten, da ich mit so vielerlei Geschäften überhäuft bin, die mich selbst von meiner gewöhnlichen Erholung abhalten. Du kannst nicht glauben, welchen Eindruck Dein Brief auf mich gemacht, ohne dass ich durch eine Mittheilung Dir Trost zu geben, mich selbst für fähig erachte, und zwar aus dem einfachen Grunde, der uns beiden bekannt, aber Dir leider unzugänglich ist: es ist im Punkt der Religion, denn nur von diesem Gesichtspunkte betrachtet, baut sich unsere Existenz fort. —

Dass das nicht Jeder fühlt und erkennt, ist traurig genug, aber darum nicht minder wahr. So lebe ich jetzt in mich gekehrt und ringend fort und bin ruhig, wenn ich, so lange die Pflanze noch jung ist, nicht wieder zerstört oder zerdrückt werde. Ich fühle, wie nur allein dieser Weg mich wieder zu mir selbst bringt, nachdem ich so lange Sclave meiner schwachen Natur war, und bitte Gott nur, mich in meinem Kampfe nicht erliegen zu lassen. Ich sehe ein, lieber Barth, dass das unglückliche Verhältniss zwischen uns Freunden nicht Unglück für sich, sondern Trennung jedes Einzelnen ist, vor Allem aber, dass ich gerade die Fehler am meisten besitze, die ich an Andern unausstehlich finde. Da ich das deutlich erkenne und lebhaft fühle, ist es jetzt mein einziges Bestreben, mich zu bessern und durch dieselben werde ich auch Besserung und Annäherung bei jeden Andern finden. Wie schwer das ist, fühlt Jeder am besten; aber die Gewalt über uns selbst ist unendlich und im Verein mit der wahren Religion wird es Dem gelingen, der beharret. —

In Deinem Zustand ist freilich dieser Trost nicht kräftig noch wirkend genug und Du blickst in dumpfe Nacht, ohne Grund, in der Dein Geist in ein Chaos versinkt; eine höchst unglückliche Lage, die mir aber gar nicht fremd ist. — Warum soll Dich, lieber Barth, nicht Aehnliches erretten wie mich, da Dein Herz nicht weniger Willen hat? Ich hatte nie, auch in der dumpfesten Zeit, mein Gemüth (d. h. ein kindlich Gemüth) verloren, und das wird auch bei Dir so sein. Mich hat im Jammer oft die Sonne und im Elend die Nacht getröstet. Blumen, Kinder, oder was das Herz sonst anspricht, haben mich mit mir und Gott ausgesöhnt, dessen Zurücksetzung allein mich in so fürchterliche Einsamkeit stürzte. Das fällt Dir nun so schwer, den elenden inneren Feind, der sich bei Dir wie bei Jedem in Hochmuth oder einem sonstigen Uebel äussert, zu verdammen und ist zu fürchten, dass er mehr Gewalt an

Digitized by Google

Dir ausübt, als Du es selbst denkst. Und so ist auch des treuesten Freundes Rath unnütze Mühe. Sei deshalb ohne Sorgen, lieber Barth, als ob ich Dich weniger achtete, im Gegentheil, mein Mitleid ist um so grösser, so wie Dein Zustand um so schlimmer ist.

In der Welt stehen wir nun einmal und (der Gedanke empört mich am meisten von Dir) Du denkst nur auf Deine Vernichtung? — Als ob Du auch eine Seele vernichten könntest! Sonst bist Du nicht so gewesen. — Ich denke oft an Dich, wenn ich allein wandere, und wünsche Dir den Frieden meines Herzens, der mich auf meinem Lebenswege begleitet. Und bedrängt ihn auch die Wirklichkeit, die List oder Gewalt der Welt zuweilen, so bedarf ich nur einiger Sammlung von Innen, um ihn wieder herzustellen.

So könnte ich Dir Vieles sagen, aber ich glaube, dass es zur Unzeit ist: darum lass' mich schweigen und Dir Geduld wünschen, denn dauernd ist kein Unglück, und auch bei Dir wird wieder die Sonne scheinen. Ich fühle das mit mehr Zuversicht als Du, und deshalb trauest Du auch nicht auf Oben. So werfe deshalb Deine Hoffnung nicht von Dir, die doch mächtig genug ist, Dich zum Glauben und durch denselben zur Ruhe zurückzuführen. — —

Ich weiss nicht, ob Du schon durch eine Nachricht erfahren hast, wie günstig Goethe die Zeichnungen von Cornelius aufgenommen hat. Dass gegenwärtig so viele Fäuste componirt werden, auch von Riepenhausen, weisst Du. Doch zur Beruhigung unseres Freundes hat dieser den Kranz davongetragen. Goethe hat selbst einen sehr ermunternden Brief an Cornelius geschrieben, den ich Dir, wenn ich mehr Zeit habe, mittheilen will. Der Brief ist so schön, dass auch mit dem zehnten Theil Cornelius zufrieden wäre. Goethe will auch öffentlich ein Wort dafür sprechen.*) Die Hoffnung nach Italien lebt also neuerdings wieder bei ihm auf und kann, wenn's glückt, in Erfüllung gehen.

Mehrere Buch- und Kunsthändler scheinen nicht abgeneigt, mit Cornelius in Unterhandlung zu treten; doch der für das Unternehmen geeignetste, nämlich Cotta, hat unglücklicher Weise vorher, ehe er die Zeichnungen von Cornelius sah, ein Werk übernommen, das ihm wahrscheinlich bei dieser Erscheinung lästig wird, ebenfalls einen Faust in Umrissen. —

*) Xeller hielt Wort und schickte seinem Freund auch eine Copie dieses Briefes zu. Dieser ist vom 8. Mai 1811 und in Hermann Riegel's Werk: „Cornelius, der Meister der deutschen Malerei", S. 30—31 abgedruckt.

Digitized by Google

Zuverlässig hätte kein Anderer als er die Sache besser begünstigen und zu Cornelius' Vortheil unternehmen können. Nun, da es so ist, muss auf andere Weise gesorgt werden. Wenn Du was Neues darüber hörst, so lass' es uns wissen.

Wegen den Dosen hat es keine so grosse Noth. Du weisst, dass ich noch Geld habe, welches ich aber aus bester Absicht nicht hergeben will, weil Du weisst, dass ich sorge, im Fall der Noth Schulden zu tilgen, die von einem günstigen Vorhaben uns abhalten können. Da ich einmal das Geschäft der Oekonomie übernommen, so will ich auch Alles, welcher Art es sei, zu meinem und Aller Trost durchführen. Ich kann also, da es jetzt so dienlich ist, noch damit aushalten, und will so lange warten, bis Du mit Gelegenheit mir solches durch einen Wechsel hierher adressiren kannst. Ich fürchte ohnediess, dass ich hier, da ich mit Niemand der Art bekannt bin, keinen Preiss für Deine Dose erziele, der honorabel und angemessen wäre. *)

Mossler ist gesund und fleissig und zankt und schilt, dass wir so faul im Schreiben sind. Er und Schulz und alle Deine Bekannte lassen Dich durch mich grüssen. Lebe wohl und schreibe mir bald wieder.

Frankfurt, den 10. July 1811.

Ich kann nicht begreifen, warum Du gar nicht schreibst, mir nicht einmal Deine Adresse geschickt hast, nachdem ich Dich schon drei Mal darum gebeten habe.

Unsere Abreise nach Italien ist nunmehr bis Ende August festgesetzt, nachdem Hr. Wenner die Herausgabe des Faust übernommen. Schulz wird auch mitreisen, um dort unter Cornelius' Aufsicht die Blätter zu stechen. Wir nehmen unseren Weg über Stuttgart und Biberach. Willst Du wohl inliegendes Briefchen an Schumann besorgen? Ich weiss seine Adresse nicht. Solltest Du sie nicht erfahren können, so schicke es an seinen Vetter, Herrn Christian Schumann nächst der Post in Esslingen. Ich habe Schumann aufgefordert, uns nach der Schweiz zu begleiten. Was Du thun wirst, werde ich erst von Dir selbst erfahren. Zur Strafe Deines langen Schweigens will ich Dir jetzt nichts mehr schreiben.

Dein Xeller.

*) Die Freunde hatten unter sich wohl eine Casse für gewisse Fälle, die Xeller verwaltete. Barth schickte in Ermangelung an Geld einige silberne Dosen, die noch aus dem Nachlass des Vaters waren.

Digitized by Google

Xeller und Cornelius an Barth und Mossler.

Rom, den 21. October 1811 angefangen,
den 10. November vollendet.

Seit 14 Tagen sind wir hier, aber ich kann noch nicht sagen, was ich in dieser Zeit gethan habe. Es ist mir ganz trübe vor den Augen, von Sehen, Hören und Laufen, und jetzt soll ich, wie billig, schreiben und nichts als schreiben; aber das wird mir sauer und ich habe angefangen, damit nur mein Gewissen sich beruhigt. Wenn die Briefe fertig werden, dazu hat's Zeit bis der Winter kommt, nämlich der römische, wo man gerne zu Haus bleibt, auch wenn man keinen Ofen hat.

Es wird Dich wundern (denn ich besinne mich, dass Du wohl noch keine Silbe von uns erhalten), wie wir durchgekommen und wie es uns überhaupt auf unserer Reise ergangen ist. Du wirst von Allem gern unterrichtet sein; aber wie gerne wollte ich dies Geschäft einem Zweiten übertragen, dem weder Zeit noch Lust fehlten, so vielerlei Gutes, Schönes, Schlechtes, Widriges Alles in gedrängter Ordnung zu fassen und darzustellen. Am besten, ich fange nach meiner alten Gewohnheit an, mit dem, was mir am nächsten liegt und wie es mir unter die Feder kommt, da ohnedies der Brief nicht in einem Male geendigt wird und also der Inhalt verschiedene Temperatur annehmen muss. Ich habe zwar mein Tagebuch geführt und so fleissig daran geschrieben als es ging, bin aber schon in Rom angekommen, ehe ich noch Mailand passirt hatte, und bin jetzt dort noch nicht abgefahren. Die Ursache ist, dass ich ein Unglück mit meinem vorigen Taschenbuch hatte, welches ich auf dem Weg von Stutgart nach Schaffhausen verlor, und mir um anderer Ursachen willen als der Reisenotizen wegen sehr leid thut. Wenn Du zufällig in Schwaben etwas davon hörst (das Schicksal treibt sein Spiel oft wunderbar), so suche es zu erhalten und verwahre mir's. Discrement, denn es ist mancherlei Inhalts und Vieles, was man nicht gern in dritter Hand weiss.

Noch denke ich mit Schmerz an das fatale Verhältniss unserer Reise, das mit der Grenze von Schwaben begann und sich wie ein Fieber durch die ganze Reise nachschlich und in jedem Clima eine andere Farbe und Gestalt angenommen hatte. Mir liegt wenig daran, welche Meinung Cornelius von unserem König und seinem Land überhaupt hat, was ich weder vertheidigen kann noch will; aber mit der Verachtung, die er dadurch auf ganz Schwaben geworfen, ohne es genauer zu kennen, das ist mir unerträglich. Warum soll ich eine Nation,

Digitized by Google

wie diese, darum verwerfen, weil sie schlecht regiert wird? Habe ich doch früher viel Gutes da gefunden und Jeder nimmt, wie billig, sein Vaterland in Schutz. Das ist aber so seine Art, dass er Alles im Totalsinn meint und wie in seiner Kunst zu Werk geht. Wärst Du bei mir, hätte ich doch einigen Hinterhalt und Zuflucht.

Aber wodurch könnte ich Dich bestimmen, vor der Hand hierher zu kommen? So nützlich und gut ich's in manchem Betracht finde, Italien kennen zu lernen, so ist doch ein hiesiger Aufenthalt theuer zu erkaufen und eine Reise, wie diese, könnte nur von Dir mit weniger Aufopferung geschehen, als es bei uns der Fall war, weil Du Dich zu allem Schlechten und Unangenehmen leichter bequemen kannst und wie es nicht Jeder kann, dem Vermögen und Gesundheit fehlen, welche die ersten und nöthigsten Erfordernisse sind. Wie ich vorhin sagte, dass ein Unglücksstern uns auf der Reise begleitete, so ist's auch nicht zu verwundern, dass wir bis jetzt noch keine günstige Meinung von Italien haben können und in gewissen Punkten mit unserem deutschen Blut nie bekommen werden. Aber wo soll man sich in der Welt halten, wenn es überall nicht mehr taugt?

Unser Begleiter, Hr. Bleuler aus Schaffhausen, hielt uns ein paar Tage bei sich und den Seinigen auf. Ich war vergnügt, aber Cornelius verstimmt; dem ungeachtet übte der Rheinfall einen mächtigen Eindruck auf ihn aus. Hr. Bleuder verhalf mir zu einem Pass, indem er für mich Caution stellte. Nun ging's nach der Schweiz, wo uns das Regenwetter nicht eher verliess, bis wir dieselbe wieder im Rücken hatten. Kannst also denken, wie wenig Genüsse sich uns boten. Dann und wann war es eine Stunde oder einen halben Tag heiter, da schnappten wir im Sonnenblick wieder nach Luft. Mich wundert noch, wie Cornelius so gesund blieb. Dass wir einen Führer brauchten, der unser Gepäck trug, versteht sich von selbst. Es ist mit der Schweizernatur wie mit guten Gemälden: auch im schlechten Licht kann man ihre Vortrefflichkeit erkennen. Aber Cornelius hat bestimmt keine solche Idee von derselben wie ich, da ich sie schon vorher bei günstigerem Licht und Wolken und in besserer Stimmung kennen gelernt hatte.

Sobald wir den Gotthardt passirt hatten, begann erst in Welschland die Noth recht, wo wir mit der Sprache nicht fortkommen konnten. Gleich in der ersten Nacht in Airolo, wo die italienische Schweiz beginnt, hatte Cornelius das Unglück, seine Uhr zu verlieren, die er beim Ausziehen vergass

Digitized by Google

aus der Tasche zu ziehen, als wir unsere Kleider trocknen liessen. Wenn man auch schon unterrichtet und darauf gefasst ist, in Italien von den Wirthen auf alle Weise geprellt zu werden, so bleibt hierin doch Alles hinter der Selbsterfahrung zurück, was fast allen Genuss verkümmert.

Wenn ich Dich mit unserer ganzen Reise unterhalten sollte, so blieb nur wenig Erfreuliches und mir die unangenehme Rückerinnerung. Von ganz Oberitalien bis Rom ist der Weg öd, traurig und unter all unserer Erwartung, die man sich in Deutschland von demselben macht, von Mailand bis Bologna, etwa 50—60 Stunden, ist kein Hügel, noch weniger ein Berg zu sehen. Rechts und links immer dieselben Bäume, mit Weinreben behangen, ohne alle malerische Form und rein wie ein holländisher Garten. Parma, Piacenza sind, die schönen vorgothischen Kirchen ausgenommen, laugweilige Steinhaufen, gross, schmutzig und unheimlich. Von Bologna her beginnen die Gebirge und ziehen sich gegen 30 Stunden bis nach Florenz. Aber auch hier, wo die Natur doch einen ganz verschiedenen Charakter annimmt, gefiel es uns ebenfalls nicht. Wohl grosse unbeschreibliche Aussicht, aber kahle Berge, trockenes, nicht lebendiges Grün und todte Wasser wechseln in eintöniger Weise ab. Wo eine schöne einzelne Partie auftauchte, war sie deutsch, d. h. sie erinnerte uns an deutsche Gegenden, und erst glaubte ich gar nicht, dass wir in Italien wären. Zwar fuhren wir mit einem „Vetturino“ von Mailand bis Rom, das hinderte uns aber nicht, die Natur zu betrachten, und weil ein solches Fuhrwerk so langsam sich bewegt, konnten wir zur Erholung viel zu Fuss wandern. In meinem Tagebuche ist das Alles ausführlich angemerkt, was ich hier nur mit wenig Worten berühre. Es ist zu erwarten, dass bisweilen Dinge vorkamen, die unser Interesse erregten. Oft haben die unbedeutendsten Ereignisse in schlechten Wirthshäusern oder Carricaturen zu Scherz und Unterhaltung Anlass gegeben, wozu unser Reisegesellschafter, ein junger französischer Soldat und Hasenfuss, viel beitrug, der uns aber zuweilen viel nützte. Wir vertrugen uns ganz gut, denn er war ein braver Junge, aber Franzos mit Leib und Seele.

So haben wir die Hälfte unseres Weges von Mailand bis hier zurückgelegt, bis wir nach Florenz kamen, wo mit einem Male sich die Scene änderte, nicht sowohl die Gegend (die ausserordentlich imponirt, ohne eigentlich malerisch zu sein) als vielmehr die herrliche Wirkung des Ganzen und der Stadt selbst. Als wir ihrer ansichtig wurden, machte sie einen angenehmen und zugleich heitern Eindruck auf uns. Pracht

Digitized by Google

und Reichthum und ein alter Geist des kräftigen Mittelalters sprachen aus allen Umgebungen an. Es war schöner Sonnenuntergang, als wir von der Höhe herab nach der Stadt fuhren, wo die zahlreiche Volksmenge auf den öffentlichen Promenaden und das lebendige Treiben auf den Strassen, so wie die reinliche Ordnung im Vergleich der übrigen Städte Italiens uns ein anderes Leben und einen andern Geist ankündigten. So wie der Anblick uns im ersten Augenblick zusagte und immer mehr durch die innere Grösse sich steigerte, so ist und bleibt er auch noch. In Hinsicht der Studien für einen Historienmaler und Künstler überhaupt hat Florenz eine Menge von Werken, dessen Reichthum gar nicht zu übersehen ist, in Gallerien, Kirchen wie in Privatsammlungen; in Plastik eine Quelle von Schätzen, zu deren näheren Bekanntschaft allein eine geraume Zeit erforderlich wäre. Schön gebaute Kirchen sind hier auch nicht; aber doch ist der ganze Geist weit schöner und anziehender als hier in Rom, wo ich gar nicht hinein mag, so sehr schreckt das Aeussere zurück. Dabei ist in Florenz bei Privatgebäuden und Palästen ein herrlicher Styl. Das Nämliche kann man auch zum Theil von Siena sagen, welche Stadt uns nach Florenz am besten gefiel. Wir konnten uns wegen unserem Lump von „Vetturino“ nur einen Tag da aufhalten, aber der wurde auch so benutzt, als es Augen und Beine vertragen konnten. Kannst aber wohl denken, dass man bei solcher Betrachtung wenig Genuss hat; es lag uns aber mehr daran, einigermassen nur eine Uebersicht zu haben. Uebrigens kennen wir nur das Aeussere von den Kunstschätzen, und nur das zum Theil; wie es mit dem Volk, dessen Leben und Charakter aussieht, können wir gar nicht beurtheilen.

Wir waren Abends noch in der Oper, aber da war Alles sehr mittelmässig, ein böses Zeichen für den jetzigen Geschmack und Nationalsinn, der hier, wie überall (in Italien) verdorben ist. Es ist dies für den Zweck eines Künstlers, der in Italien Studien machen will, wohl Nebensache, aber ich berühre solches aus andern Gründen, weil doch dieselben auch auf die Kunst selbst in der Nation grossen Einfluss hat. Dabei ist es für mich immer eine eigene Anregung gewesen, in einem Lande nicht blos die Gasthäuser kennen zu lernen. Alles wäge ich gern nach uns Deutschen ab, die zwar jetzt leicht sind, aber doch noch schwer genug, Vielen das Gleichgewicht zu halten. Mit den Italienern stehen sie zu sehr im Missverhältniss, und hier muss man seine Nation wieder lieb gewinnen, wenn man das Zutrauen zu ihr ja verloren hatte.

Digitized by Google

Ja, oft möchte man Allen den jüngsten Tag wünschen; aber wenn ich ja noch Bekehrung hoffe, ist's von den Unsern, weil bei allem Schlechten noch so viel Gutes und Kräftiges ist. Bei uns (in Deutschland) regt sich's doch mehr, und wenn auch Philisterei und Neid ewig cabalisiren und so manches Gute und Gemeinnützige hindern, so kömmt doch auf der andern Seite durch dieses Regen manches Gute zu Stand. Schon der angeborne Fleiss lässt unsere Nation nie so tief sinken, wie das Volk im Süden. Wenn unsere Kunst jetzt eine andere Richtung nehmen soll, so geschieht das gewiss nur in Deutschland; aber was von derselben zu erwarten ist, davon ein ander Mal, denn jetzt will ich noch nicht prophezeihen. Hier in Rom sind verschiedene Geister, die, wie die guten und bösen Engel, in ewigem Kampf sind, wie es immer in der Welt war, sobald etwas Besseres Platz zu gewinnen suchte.

Doch nun wieder nach Florenz zurück. Wir hatten jetzt noch 70 Stunden nach Rom und im schlechten Wagen über nichts als Berge. Cornelius hatte sich durch die rasche und angestrengte Bewegung in der Stadt und was sonst noch dazu gewirkt haben mag, ein Unwohlsein zugezogen. Als wir des andern Morgens etwa 4 Stunden von Florenz entfernt sein mochten, überfiel ihn eine so heftige Uebelkeit, dass er dem Tode nahe schien. Er warf dabei etwas Blut aus und verlor alle Kraft. Er musste aus dem Wagen steigen und auf freiem Feld sich hinlegen. Meine Lage dabei war schrecklich und ihm selbst schien es gefährlicher, als es wirklich war. Er resignirte auf die Weiterreise nach Rom, weil er es bei dieser Entkräftung und den weiteren Fatiguen nicht zu erreichen glaubte. Unser „Vetturino", der schlechte Kerl, kümmerte sich wenig um das Alles; er verlangte entweder den ganzen Accord bis Rom, oder der Kranke sollte wieder einsteigen und weiter fahren. Es fehlte nicht viel, so hätte ich den Hund erdrosselt. Mittlerweile hatte sich Cornelius wieder etwas erholt und traute sich zu bis zum nächsten Ort zu gehen, und so führten wir ihn, so gut wir konnten, eine halbe Stunde bis in ein Wirthshaus, wo wir die weiteren Maassregeln verabredeten, nämlich: Dem Kutscher den Accord zu bezahlen, nach Florenz wieder zurückzukehren, dass dieser dennoch aber verpflichtet blieb, uns nach dem abgeschlossenen Vertrag nach Rom zu bringen, sobald wir die Reise dahin wieder antreten könnten. Doch, Gott sei Dank! war diese Vorsorge unnöthig. Cornelius wurde wieder um Vieles besser und nach einiger Erholung verlangte er wieder einzusteigen. Da Traurigste war,

Digitized by Google

dass wir Abends in solche Raubnester von Wirthshäusern kamen, dass auch gar nichts zu finden war, um sich zu erquicken, und dabei fand man nur ein elendes Bett, in dem man sich des Ungeziefers nicht erwehren konnte. Der Wein war nicht zu geniessen, das Andere aus Unsauberkeit stinkend und was dabei noch das Schönste: man war unter Henkern und Dieben wie verrathen und verkauft, so dass wir uns des Nachts immer wie in einer Festung verschanzen mussten. Bei Tag hörte man von nichts als Strassenraub und Mord und zur Bestätigung des Vernommenen wurden oft ganze Banden gefesselt auf den Strassen transportirt. Einer abscheulicheren Situation in meinem Leben erinnere ich mich nie.

Obgleich es mit Cornelius' Gesundheit besser ging, war ich doch noch immer in Furcht und Bangen, dass ihn unterwegs ein abermaliger derartiger Unfall betreffen könnte. Und das unter dem fremden Volk, das keinen Fuss rückt, wenn es nicht bezahlt wird, mit dem wir uns wegen der Verschiedenheit der Sprache nicht verständigen konnten. Doch die Geduld überwindet Alles und Erfahrung macht den Meister. Wir hatten uns allmälig so an diese Lebensweise gewöhnt, dass wir mit Allem mehr und mehr zufrieden wurden. Die Gegend trug auch das Ihre dazu bei, denn dann und wann boten sich die herrlichsten Ansichten, wie man sie in Italien erwartet. Am See von Bolzena, in Aqua pedente, in Montefiasconi und besonders am Lago Cimino war die Natur unvergleichlich und einzig schön, soll aber den grössten Theil des Jahres und besonders im Sommer der schlechten Luft wegen hier nicht zu wohnen sein. Hier sahen wir die ersten grossen Eichen wieder; aber auch die schönsten können sich mit den deutschen nicht vergleichen. Die Einwirkung der Luft durch die Beleuchtung, besonders bei Sonnen-Auf- und Untergang, ist etwas Ausserordentliches, und um dieses muss der Norden Italien beneiden. Ein reiner Aether, wie man ihn weder malen noch beschreiben kann, verbreitet sich über alle Gegenstände und giebt denselben einen heitern Glanz von Farben, die wie der Himmel durchsichtig und verklärt scheinen. Selbst die Wolken sind mit diesem krystallblauen Duft übergossen und beim Auf- und Untergang der Sonne scheint oft der Himmel zu glühen. Und doch ist diese Gluth durch den dazwischen schwebenden Duft so gemildert, dass Alles wie in Zauber gehüllt ist und Berg, Wald und Fernen mit himmlischem Farbenschmuck übergossen sind. Der Geist glaubt sich in eine Feenwelt versetzt, wie sie nur die Phantasie sich ausschmücken kann.

Digitized by Google

Die jetzige Jahreszeit im October und oft noch in einem Theil des Novembers ist wohl die schönste. Im Sommer, wo die Hitze so übermässig ist, dass man sich scheut aus dem Haus zu gehen und fast Alles verdorrt, ist es kaum zum Aushalten. Im Herbst beginnt der Frühling zum zweiten Mal, Mensch und Natur leben von Neuem wieder auf. Das Alles ist uns so ungewohnt, namentlich, dass wir jetzt noch alle Bäume so herrlich und frisch belaubt sehen, die Luft, ohne heiss zu sein, noch so erwärmt ist und Gewitter sich noch entladen, die hier recht furchtbar werden können. Aber sie gehen um so rascher vorüber. Der Mondschein im Süden ist, wie alle Naturerscheinungen, ebenfalls anders und ganz besonders hell und klar beleuchtet er die gewaltigen Ruinen der alten Römerwelt und macht einen Eindruck ganz so, wie ihn Jean Paul so reizend beschrieben. Jene Scene im „Titan“ ist ganz ausserordentlich wahr und schön, wenn man sie mit der Wirklichkeit vergleichen kann.

Mit so manchen früheren Meinungen und Erwartungen über Italien bin ich aber auch in einen nicht geringen Irrthum verfallen gewesen und habe nun Gelegenheit, mich vom Gegentheil zu überzeugen. Im Ganzen wird man in Italien Deutschland nie vergessen, es vielmehr noch lieber gewinnen. Dem hiesigen Lande fehlt die uns labende Wasserquelle, die uns so erfrischend und erquickend in grossen Strömen anheimelt, unsere Länder befruchtet und der ganzen Natur einen so gewaltigen Reiz verleiht. Einen Rhein, einen Neckar etc. hat ganz Italien nicht; und wenn auch das Meer manches Interessante, namentlich für den Maler bietet, so lebt sich's im Frühling, Sommer und Herbst in dem kühlen beschatteten Wäldern, am murmelnden Bach viel lieblicher. Nach der Prophezeihung aller Deutschen, die hier sind, soll ich nach einiger Zeit, wenn ich an alles das mehr gewöhnt bin, anderer Meinung werden. Cornelius denkt und fühlt in diesem Punkte mit mir, und so sind wir deshalb mit den Andern darüber beständig im Streit. Wir werden bei diesem Glauben ausgelacht und für einseitig gehalten. Das nämliche Bewandniss hat es aber auch im Uebrigen, in der Kunst und vielen andern Dingen, von welchen ich Dir weiterhin noch etwas mittheilen werde.

Je weiter man in den Kirchenstaat hinein und Rom näher kommt, desto mehr schwindet die Cultur und die Bevölberung wird dünner. Aber nicht etwa, dass in diesen Gegenden die Natur zu stiefmütterlich wäre, sondern die Leute haben keine Lust zu arbeiten. Jeder findet seinen Unterhalt,

Digitized by Google

ohne viel zu thun. Wenn z. B. ein Feld in diesem Jahre bestellt wurde, so kommt es erst in zwei bis drei Jahren wieder an die Reihe, d. h. es liegt so lange brach. In Rom, in welchem so viele Bewohner sind, die Nichts haben, wimmelt es von Bettlern. Um ihr elendes Leben zu fristen, wissen sie aus tausenderlei Gras und Kräutern, wie es bei uns das liebe Vieh geniesst, sich ihre Nahrung zu verschaffen.

Am 14. October endlich Nachmittags 3 Uhr fuhren wir durch die „Porta popolo“ in die heilige Stadt ein und hatten somit das Ziel unserer Wanderung erreicht. Es war uns ganz wunderbar und neu, hier wieder Deutsch zu hören. In dem Gasthaus, in dem alle Deutsche absteigen, sprechen Wirth und Kellner deutsch und bei Tische fast Jeder. Sobald ein Neuling ankommt, weiss es die ganze Malerzunft, und wie auf der Universität wird der neue Fuchs examinirt, ist also noch so recht der alte akademische Schlendrian. Alle Künstler gehören zwar nicht in diese Rubrik und einige machen eine Ausnahme, z. B. die Klosterbrüder. Pforr, Overbeck, Vogel und mehrere Andere, sowie auch Einige aus der früheren Zeit. Die Heleniker sondern sich wieder, so dass es hier immer mehrere Parteien giebt. Bis jetzt haben wir uns noch keiner angeschlossen, werden auch schliesslich allein bleiben müssen, wenn wir nicht in den Chor der Andern mit einstimmen wollen.

Nachdem wir unsere Sachen in Ordnung gebracht, die Wechsel gehoben, Logis gemiethet und uns etwas eingerichtet hatten, ging ich mit einem Maler, Namens Huber, auf einige Tage nach Albano und Nemi auf's Land, um bei so äusserst günstiger Jahreszeit die reizenden Gefilde vom Lateinergebirg zu geniessen und zu zeichnen. Der Anblick des Meeres, der mir hier zum ersten Mal wurde, machte auf mich einen angenehmen, aber nicht überraschenden Eindruck. Die Ursache mochte wohl die sein, dass es noch mehrere Stunden von unserem Standpunkte entfernt war.

Gleich am andern Tag gingen wir mit Overbeck nach dem Vatican. Pforr und Vogel sind gegenwärtig noch in Neapel. Darauf begaben wir uns nach der Sixtinischen Capelle. Was über die Logen und Stanzen, die Propheten und das jüngste Gericht zu sagen ist, lässt sich nicht mit zwei Worten in einem Briefe darthun. Uns Allen ist diese Welt schon so früh bekannt durch Tradition und Description; aber bei der wirklichen lässt sich aus einem Bild mehr urtheilen, als aus allen Beschreibungen und Nachbildungen, zumal den Kupferwerken. Nur wenn man die alten und ältesten Italiener

Digitized by Google

und ebenso die Deutschen kennt, und nun die Werke Raphael's, Michel Angelo's und ihrer Zeitgenossen vor Augen hat, kann man sich einen vollkommeneren und deutlicheren Begriff der Kunstgeschichte, älterer und neuerer Zeit, machen. Alle Ansichten (Copien) der neueren, die wir kennen, sind unzulänglich oder gar irrig. Nur das allein lohnt reichlich der Mühe, Italien zu sehen.

Gestern — es war am 1. November und also ein Festtag — strömte alles Volk nach den Kirchen, weil alle Thore und Thüren derselben geöffnet waren. Es war herrlich schönes Wetter, wie an den heitersten Sommertagen bei uns. Das lockte denn heraus in's Freie. Schlosser führte uns nach gemachter Verabredung nach dem Vatican in Fiesole's Capelle, in die wir zum ersten Mal eintraten.

Ich weiss nicht, wie ich mich Euch verständlich genug machen soll. Durch die Betrachtung dieser Bilder ist mir die Kunst und durch diese wieder die Religion in einem solchen Lichte erschienen, wie zuvor noch nie. Es war eine Anschauung, deren Geist sofort in der Seele wurzelte. Wie das Buch des ewigen Lebens uns die Freiheit offenbart, so befreundet und im innersten Geist verwandt sprach diese Welt mich an, einfach, wie aus der Kindheit, oder, ehe man durch Aussen verworren, in sich selbst bewusstlos das Beste erkennt und wie es nach allen Labyrinthen wieder herausgefunden wird und dann der Sinn dafür nicht erloschen ist. Mir ist, als wenn ich zu dieser klaren Ueberzeugung des Wahren bis jetzt noch nie gelangt gewesen, noch nie mit mir selbst darüber so einig gewesen wäre.

Es hilft kein Bemühen, ich muss den Wunsch aufgeben, Euch das Alles mitzutheilen, was wir über so viele Kunstwerke bis jetzt urtheilten und verglichen und worüber wir völlig einig sind. Trotz allen Widerspruchs der alten Vorurtheile beharren wir mit unserer Ueberzeugung dabei und können das auch mit Muth vertheidigen. —

Wenn es mir gelingt, so will ich versuchen, Einiges aus der Capelle des Fiesole zu copiren und, wenn es möglich ist, eine bessere Uebersetzung nach Deutschland zu befördern, als man bisher aus Riepenhausen's Umrissen entnehmen konnte. Ich unterfange mich dieser wichtigen Arbeit nicht anders, als mit dem heiligen, frommen Wunsch und Willen und der Liebe, wie solche aus den Werken selbst spricht und erfordert wird. Wie wenig auch meine Kraft vermag, so wird mein Mühen doch nicht ganz unbelohnt bleiben. —

Wenn man in Rom nach den Resten urtheilen soll, so

Digitized by Google

muss hier ein unbeschreiblicher Reichthum alter christlicher Kunstwerke aller Gattung vorhanden gewesen sein. Während und nach Raphael's Zeit begann die Zerstörung derselben, und selbst im Vatican musste manches Vortreffliche dem Späteren Platz machen. Ein Zufall, dass sich die Capelle Fiesole noch erhielt, was sie nur dem Umstand zu danken hatte, dass sie lange vermauert gewesen war. Dass wir in ihr jetzt noch den grossen Raphael bewundern, kann ich nur mit halbem Genuss. Sollte nicht in dem grossen Vatican Raum für beide (Raphael und Fiesole) gewesen sein?

Aber wer dämmt den ewig kreisenden Strom der Zeit! Nicht das Gute, nicht das Böse hemmt seine Macht; das Alles gewahren wir bald mit Schmerz, bald mit Trost an uns selbst erfüllt und vorübereilen. Da hier so viele alte Kirchen theils abgebrochen, theils zerstört und mit neuem Flickwerk verunstaltet sind und oft auf dem alten Grund eine neue aufgebaut wurde, so trifft man, wie auch in Deutschland, nicht selten noch Ueberreste von Gemälden, Statuen und Architektur an. Mancher Chor, Kuppel oder Seitencapellen und Sakristei ist oft ganz oder mindestens zum Theil erhalten und die Menge derselben ist so bedeutend, dass man immer wieder Neues findet. So haben wir heute noch vortreffliche Bilder von Masaccio und Pinturicchio gesehen, die uns Schlosser, ein tüchtiger und in Allem bewanderter Kunstfreund, aufzeigte und ohne welchen wir zuverlässig Manches erst später oder gar nicht kennen gelernt hätten. Masaccio, ungefähr 30 bis 40 Jahre vor Fiesole, war darum und schon seiner Jugend wegen (er starb in seinem 27. Jahre) noch nicht auf der Kunst, wie dieser, und eher mit den vorgothischen Aposteln gegen van Eyk zu vergleichen, sogar im Styl, wie jene Bilder, wie solches Boisserée schon von Mehreren gehört hat, die einen solchen Vergleich machen konnten. Aber Masaccio war dafür reich an Leben und individuellem Charakter, dabei mit innigem Gemüth. Rein und herrlich ist die heilige Catharina, eine himmlische Gestalt. Seine männlichen Köpfe sind ausserordentlich lebendig und wahr; doch findet man bei allem Zierlichen und Graziösen noch eine gewisse Unbeholfenheit. In Florenz war er schon etwas älter, mithin auch geübter.*)

*) Thomas Masaccio war 1402 im Florentinischen geboren und starb 1443 zu Florenz. Nach ihm bildeten sich mehrere Maler und selbst Raphael machte dabei keine Ausnahme. Er war der erste, der die Natur nach dem Modell studirte und sie als Vorbild nahm.

Digitized by Google

Pinturicchio*), ein Zeitgenosse Raphael's, ist weniger im Ganzen; aber man findet bei ihm einzelne Schönheiten und besonders seine Engel könnten sich dem Besten zur Seite stellen. Man wird seiner Bilder nur theilweise froh. Die hohe Tendenz und der tiefe religiöse Sinn ist es, der sich in Fiesole's Schöpfungen so einfach und klar ausspricht, dass man sie als das Vollkommenste seiner Zeit annehmen muss, denn bis jetzt kennen wir noch nichts über ihn. Dieser Meinung schliessen sich auch Schlosser und Cornelius an, und nach ihnen schliesst er sich zunächst in seiner reinen Form und Bedeutung an das Bild am Rathhaus zu Cöln an. Cornelius giebt diesem aber noch den Vorzug über Fiesole. Schon in Betracht der technischen Vollendung muss man ihm (dem Bild) viel vor uns zugestehen. Das Bild selbst ist mir zu fremd, als dass ich darüber etwas Weiteres sagen könnte; aber da die hiesigen nur in Fresken gemalt und gut gehalten, doch sehr verblichen sind und zum Theil in ihrer Kraft und Bestimmtheit gelitten haben, so ist mir diese Behauptung erklärbar und, wie ich auch deren Urtheil traue, auch glaublich, obschon ich mich der Handlung und Composition und Allem, was darunter begriffen, noch dunkel erinnere.

Als leuchtende Sterne am Himmel der Kunst strahlen beide im vollsten Glanz und man freut sich ihrer Farbenpracht im dunkelblauen Luftmeer und so vielem Anderen umgeben.

Sonntag den 3. November. Heute früh geleitete uns Schlosser nach Santo Paolo, eine gute Strecke ausserhalb Rom, die wir zu gehen hatten. Hier ist eine der schönsten Kirchen, die sich noch in ihrem ältesten Ursprung, einige Beiwerke abgerechnet, erhalten hat, und für uns insofern merkwürdig in der Geschichte, da sie, wie alle ersten dieser Art, uns in Bezug auf die Entwickelung der deutschen Kirchenarchitektur den besten Aufschluss über den Typus und Styl derselben geben konnte. Aber ich setze eine genauere Untersuchung mit den nöthigen Mitteln der Sprache und der übrigen noch existirenden Bauten dieser Art voraus. Was Cornelius und Schlosser darüber denken, finde ich weniger zuverlässig, da sie annehmen: dass sich nämlich von diesem Styl, wie er im Kreuzgang dieser Kirche zu finden ist,

*) Bernardino Pinturicchio war 1454 zu Perugia geboren. Er malte Vieles in der Sixtinischen Capelle und zierte viele Kirchen. Sein Hauptwerk ist die Geschichte des Papstes Pius III., die er in einem Cyclus von Gemälden darstellte. Er starb 1512 in Siena.

Digitized by Google

auch der in Deutschland, aber vollkommener und nationeller, sich ausgebildet haben sollte. Die Kirche selbst ist älter als dieser Kreuzgang, der unter Theodosius erbaut ist, die Kirche aber ihre Entstehung unter Constantin selbst entstanden ist. Der Kreuzgang ist ein Werk für sich allein und ist klar, dass derselbe nur zu dieser Bestimmung erbaut ist, wie solches in lateinischen Versen, in Mosaik, sehr schön beschrieben ist. Der Styl ist, wie wir den der Deutschen kennen, und heiter und reich, aber nicht in dem bestimmten, originellen Geist, welcher hier in Italien in der Architektur, welcher Art sie auch ist, sonst zu finden ist. Immer sieht man die Griechen und Römer darin gemischt. Wo er am besten ist, nähert er sich dem Griechischen und Deutschen wieder. In der Kirche St. Paolo ist das ein auffallender Beweis. Zwei Colonaden griechischer Säulen und zwei Uebergänge, gleichfalls auf Säulen, tragen die Decke ohne Gewölbe, nur mit Querbalken unterlegt, worauf diese ruht. So haben sie in Rom immer die Ruinen und alten Gebäude benutzt und geplündert, um etwas Neues herzurichten, und so machten sie es auch bei ihren ersten Kirchen. Zu diesen wurden nicht selten Statuen der heidnischen Götter und andere Kunstwerke als Ausschmückung verwendet und so sieht man keine eigenthümliche Baukunst, wie das in Deutschland, Oberitalien und anderwärts der Fall ist. St. Paolo macht einen schönen und grandiosen Eindruck, aber nicht den religiösen und ächt christlichen, wie wir ihn da kennen, wo Einheit des Ganzen im Plan ist. —

Von den neueren Gebäuden möchte ich beinahe nichts sagen. Paläste und Kirchen sind eine solche Menge, wie man sonst wohl nirgends wo sieht, alle mehr oder weniger in Berninischem Geschmack, und weiter braucht man nichts zu wissen, wenn man dessen Statuen kennt. Die Peterskirche, als die höchste und grösste dieser Art und zugleich die grösste dem Raum nach, ist wohl noch die beste, wenn man dem Aeusseren nach urtheilt, denn der grosse Platz mit seinen Colonnaden imponirt, obwohl keine hohe Bedeutung und wahrhafte Grösse sich aussprechen. Ich weiss nicht, worin es liegt, dass dieser Aufwand von allem Ueberfluss etwas Grosses und Einziges hervorzubringen, diesem nicht entspricht. Inwendig kann sich kein Auge dem Verständniss nach überzeugen, dass die höchste Kirche, wie der Strassburger Münster, oder der Wiener Dom, in der Kuppel noch Raum übrig haben soll, und doch ist's dem Maassstab zu Folge nach der wirklichen Höhe wahr. Die ganze innere Architektur gefällt mir aber noch weniger als die äussere und manche kleine gothische

Digitized by Google

oder vorgothische Kirche macht einen erhabeneren Eindruck. Welch einen Eindruck möchte ein Cölner Dom neben St. Peter hervorbringen? Weit schöner erhebt sich daneben die Gallerie des Vatican, welcher als Palast stolz und zugleich heiter auf Rom herunter schaut. Die Logen nach der Reihe im Kranz des Gebäudes zeigen die Bewohner desselben als Herren der ganzen Christenheit, woraus der Bannstrahl und der Segen kam. —

Doch ich fürchte, dass Euch meine Schreibseligkeit ermüdet, obgleich ich Alles nur sehr oberflächlich berühren und von Vielem nur einen schwachen Umriss geben konnte. Es ist unmöglich, in einem Briefe so Vielerlei zu einer richtigen Anschauung zu bringen. Deshalb müsst Ihr Euch mit dem guten Willen begnügen. Ich muss mich auf ein ander Mal beschränken.

Leicht könnte die Prophezeihung in Erfüllung gehen: dass die hier angesiedelten Deutschen Rom erst 4 bis 5 Jahre kennen müssen, ehe man sich an solches gewöhne. So arg nun diese Zumuthung ist, so will ich doch zugeben, dass, wenn wir so lange hier sind oder bleiben, wir es bestimmt auch zufrieden sind, exempli gratia wie in Frankfurt, wo wir Anfangs sehr ungern waren und dieses am Ende nicht mehr verlassen wollten. —

Als ich ungefähr die Hälfte des Briefes geschrieben hatte und darin so viel als möglich berührte, was Dir und Mossler zu wissen nöthig und interessant sein konnte, so nehme ich mir nun die Freiheit, Euch beide auf das Oekonomische hinzuweisen. Es ist daher mein Wunsch, dass, sobald Du diesen Brief gelesen, solchen an Mossler absendest.

Wie sehr wünschte ich, dass Boisserée bald nach Italien kommen möchte, sowohl um der Bilder als auch der Kirchen wegen, die er nothwendig sehen sollte. Wenn ihm eine Copie von Fiesole und anderen vorzüglichen Meistern im Besten des Alten genügen sollte, so wollte ich keine Mühe sparen, welche zu vollenden. Glaubst Du, dass er so viel darauf verwenden kann oder will? Meine Ansprüche sind so billig als möglich, und für diese schöne und gute Sache kann ich nichts Besseres thun, als arbeiten und arbeiten, und diese Werke sind doch Gewinn für Leib und Seele. Auf jeden Fall denke ich das erste Bild Euch vorzulegen und Eure Meinung zu vernehmen.

Durch die Kirchen wird Mossler nicht weniger befriedigt werden. In Parma, Piacenza, Modena, auch Como und an noch mehreren andern Orten, die wir nicht kennen, findet sich so Vieles, das von grossem Interesse ist, und jemehr

Digitized by Google

wir in jene Zeit eingehen, muss sich dieses steigern. Wie Vieles findet man darin! Da sind mehr Documente noch vorhanden als man glaubt. Ueberall sprechen dieselben in harmonischer Ordnung, wie aus einem Geschlecht entsprossen, uns an und leuchten wie der helle Tag den blinden Heiden zur Bekehrung. — Aber Cöln ist Bethlehem, und es ist kein anderer Theil und auch kein anderer Namen zu finden, darin man seelig werden kann. Man sollte dieses die heilige Stadt Gottes nennen.

Von den hiesigen Künstlern und ihrem Verhältniss zu uns zu sprechen, muss ich auf ein anderes Mal versparen. Wie leicht zu denken, hat dieses einen grossen Einfluss auf unsere Lebensweise. Bis jetzt hat es gar einen interessanten Anschein, der vielseitigen Charaktere wegen, die im conventionellen Leben wie in der Kunstwelt auf verschiedene Weise sich äussern. Mit unsers Cornelius' Erscheinung beginnt gewissermassen eine neue Epoche, die im Wesentlichen an das sogenannte Altdeutsch der Uebrigen sich anschliesst, aber eben seiner eigenen Richtung wegen aus einem anderen Gesichtspunkt betrachtet wird. Overbeck, Vogel und Pforr, als die uns Schätzbarsten, gehen scheinbar einen andern Weg, begegnen sich aber in der Hauptwendung in dem, was ein Jeder von unseres Gleichen wünscht und sucht. Uebrigens ist dieser Wechselverkehr bei regem Eifer vom besten Einfluss, der sich bei Vielen verschieden äussert und ein Sporn zur Nacheiferung ist, der gewiss bei Einem oder dem Andern, je nachdem er aus reiner Absicht fliesst, gute Wirkung hoffen lässt.

In ökonomischer Hinsicht lässt sich hier wohlfeil leben, d. h. wenn man sich dazu gewöhnen kann; aber das Gewöhnen wird durch das unbekannte Clima wesentlich erschwert, weil dasselbe nicht gestattet, seinen Magen danach zu bequemen. Ausser Wasser und Wein ist Alles verhältnissmässig theuer und mit Früchten und kalter Kost kann nicht jeder Deutsche wie der Italiener auskommen. Für 6 Kreuzer hat man eine gute Bouteille Wein und das ist für Unsereinen kein schlechter Trost. —

Logis sind gewöhnlich auch nicht sehr theuer, aber auf schlechtem Fuss eingerichtet. Was mir unbegreiflich und bei meinem Frühstück sehr empfindlich ist: dass man in Italien so wenig Milch findet, weder auf dem Lande noch in der Stadt. Zur Noth erhält man etwas im Kaffee, der hier schlecht und theuer ist. Man sagt, dass sie im Sommer der Gesundheit, des Fiebers wegen, sehr nachtheilig sei.

Wegen Deiner künftigen Aussicht auf Italien, lieber Barth,

Digitized by Google

so weiss ich nicht, wie Du es zu machen gedenkst. Cornelius hat noch keinen Kupferstecher für seinen Faust, und wird keine andere Wahl haben, als Schulze hierher kommen zu lassen. Wenn Du mit daran arbeiten willst, ist's um so besser, weil sich die Sache sonst gar zu weit hinaus zieht. Schreibe mir Deine Ansicht darüber; aber auf jeden Fall halte Dir den Rücken frei und sorge, dass Du Geld mitbringst oder Deine Pension, um neben der Arbeit, die Dir den Unterhalt sichert, noch etwas in Händen zu haben, weil es mit der Correspondenz und andere Umstände, die das Unternehmen des Faust erfordern, seinen Haaken hat und nicht eher Etwas bestimmt werden kann, bis die Arbeit unternommen und schon Etwas darin gethan ist, um den Accord mit Hrn. Wenner bestimmen zu können. Es ist voraus zu sehen, dass viel Arbeit und Zeit dazu erfordert wird. Um so besser daher, wenn Du nicht gleich Geld benöthigt bist. Mir ist's sehr lieb, wenn Du kommst. In jedem Betracht musst Du dieses Land sehen. —

Aber vor Allem, wenn Du anders Lust hast und es Dir Ernst ist, hierher zu kommen, so lerne Italienisch, wenigstens so viel noch möglich ist. Das versäume nicht; jedes Wort, was Du kannst, ist Gewinn und Du wirst es einsehen lernen, wie gut, nöthig und angenehm es ist. Scheue keine Kosten noch Mühe. Du hast dadurch schon etwas vom Bürgerrecht Roms gewonnen, wenn Du auch nur etwas verstehst.

Was Du, lieber Mossler, für die Zukunft zu thun hast, wollen wir Dir später schreiben, wenn wir darüber einig sind, wie es anzufangen ist und dann auch wie sich Deine und eben so unsere Verhältnisse gestalten. Den guten Rath, den wir in Betreff der Sprache Barth ertheilten, kannst Du Dir auch zu Herzen nehmen. Wer weiss, was die Zeit und der Himmel mit uns vorhaben. Lass' Dir Cöln nicht einsam scheinen, weil wir Alle so fern von Dir sind, denn dort ist doch unsere Heimath, und wer ist nicht gern bei den Seinigen! Grüsset nun alle die Unseren und schreibet bald. Schicke Deine Briefe für uns an Barth. Schreibt uns alles Neue aus Deutschland und denkt, dass wir immer mit dem Herzen noch dort sind. Lebet wohl, Ihr Lieben.

Eure alten Freunde

Xeller und Cornelius.

Anhang. Meine Adresse ist: Christian Xeller, Pittore al Caffée greco in Rom. Unter dieser Adresse kannst Du an jeden deutschen Künstler schreiben, und die Briefe gelangen sicher an ihn. Lasst uns nicht zu lange warten und schreibt recht viel Neues. Schreib' mir Deine Meinung. Ich

Digitized by Google

denke nämlich bald eine Copie nach einer Raphael'schen Madonna oder einem Bilde im Vatican für den König*) zu machen. Schreib' mir, wie ich es mit der Adresse anfange, ob direct an den König oder nicht. Auf jeden Fall müsste erst ein Rahmen dazu gemacht werden. Am besten wäre es, wenn Du selbst nach Stuttgart gingest. Se. Majestät sollen mich doch verstehen, dass Sie weiter an mich denken, und wenn ich etwas male, soll es, will's Gott, gut werden. —

Xeller an Barth.

Rom, 27. Januar 1812.

Es thut mir leid, lieber Barth, Dich abermals in Requisition setzen zu müssen, dass ich den beifolgenden Brief nicht an Schumann selbst schicken konnte und Dich daher bitte, ihn zu besorgen, indem ich seine Adresse nicht weis und ob er überhaupt noch in Tübingen ist. Auf alle Fälle kannst Du von seinen Eltern in Esslingen seinen Aufenthalt erfahren.

Auch diesen Brief sende ich mit Herzenskummer ab und in der Ungewissheit, ob er den deutschen Boden erreichen wird, denn leider habe ich auf meinen ersten an Dich und Mossler, sowie einen andern an meine Eltern noch keine Antwort erhalten. Ein zweiter Brief, den ich einem Freunde, Namens v. Oerzen, offen mitgab, weiss ich nicht, ob Du den erhalten hast. Ich kann das gar nicht begreifen. Cornelius hat doch auf alle seine Briefe nach Frankfurt, Heidelberg und sogar nach Düsseldorf Antwort erhalten und ich bin wie ein Exilirter.

Ich habe Dir in meinem ersten Brief noch nichts Bestimmtes über Deine Reise nach Italien sagen können und kann das auch noch nicht; indess bleibt das immerhin sicher, dass Schulze und Du am Faust arbeiten werden, und in dieser Hinsicht kannst Du Dich danach richten. Cornelius hat Wenner wegen Schulze geschrieben und wenn dieser es zufrieden ist, so mögt Ihr Euch selbst unter einander besprechen; wo nicht und er verlangt, dass es in Deutschland gestochen wird, so schreibe mir, was Du dann zu thun gedenkst.

Ich habe nur eins von den Bildern fertig, die ich dem König schicken möchte. Es sind nämlich zwei Figuren aus

*) Von Württemberg.

Digitized by Google

den Stanzen im Vatican nach Raphael, die Poesie und die Theologie. Ersteres ist gemalt und die Theologie werde ich nächstens anfangen und mich so sehr als möglich damit beeilen, damit die Bilder bald fertig werden und ich sie absenden kann. Mir wäre es nun sehr lieb, wenn Du noch dort wärest, oder mir zum wenigsten schriebst, ob ich die Bilder direct an den König oder an wen sonst schicken soll. Du weisst doch, wie in solchen Fällen der Rath und Beistand eines Freundes nützt. Wie mich Viele versichern, die diese Arbeit gesehen haben, so würde ich damit grosse Ehre einlegen. Mir ist's aber um etwas Anderes zu thun. Doch darüber schreib' ich Dir mehr, wenn die Bilder fertig sind.

Was ich Dir, Du Lieber, in's Gewissen zu sagen habe, ist die Ermahnung, dass Du Alles aufbietest, hierher zu kommen, wenn auch die Angelegenheit mit Schulze und Wenner sich zerschlagen sollte; ich bin sonst zu verlassen, denn es ist sehr wahrscheinlich, dass Cornelius dieses Frühjahr nach Florenz oder Pisa geht, wohin ich nach meinem Plan nicht folgen kann. Ob er dann wieder nach Rom zurückkommt, weiss Gott, denn ihm gefällt's nicht so in Italien, um ihn lange hier fest zu halten. Das freut mich eines Theils, wenn er so patriotisch gesinnt bleibt, und in einer Hinsicht würde ich seinem Beispiel freiwillig nachfolgen; aber auf der andern Seite ist mir's sehr lieb, dass ich einmal hier bin und auch Dich wird die Reise hierher nicht reuen, so wie auch Cornelius aus diesem Grunde sehr zufrieden und nur mit der Nation und dem Leben nicht einig ist. Du weisst, dass er gern ändert und vielleicht wird ihn das Frühjahr anders stimmen.

Ich verschiebe meine Reise nach Neapel, bis Du kömmst, und hoffe, dass wir zusammen den Vesuv, wie einst den Hohenzollern und Hohentwyl, besteigen werden. Was ich Dir über Italien auch schreiben und erzählen könnte, so bleibt es doch unzulänglich. Nein, Du musst es sehen, und wenn wir es zusammen genossen, dann kehren wir froh und gestärkt wieder nach unserem Vaterlande zurück. —

Nächster Tage reist auch der Architekt Fischer aus Stuttgart auf Befehl des Königs zurück. Ich hätte mich gern mit diesem über meine Bilder besprochen, aber ich kenne ihn zu wenig und scheue die Stuttgarter Fraubaserei. Es ist mir schon sehr leid, dass er weiss, was ich vorhabe, denn oft ist's besser, wenn man so ganz unerwartet hervortritt. Doch das überlasse ich alles meinem guten Stern. Schreib', schreib', schreib' und lass' mich bald Deine Handschrift sehen!

Digitized by Google

Xeller an Daniels.

Rom, im März 1812.

Wenn die Erkenntniss jedes Schönen und Guten zu unserer Vervollkommnung förderlich ist, so wird gewiss die Bekanntschaft mit Italien nicht ohne grossen Nutzen für uns sein, und wem es Ernst ist, derselben nachzustreben, hat hier ein weites Feld, seinen Geist bereichern zu können. Thut es Jeder nach dem Maass seiner Kräfte, so erschliessen sich vor ihm die vollen Quellen, aus welchen er seinen Durst löschen kann. Dein Sinn hat so lange dahin gestanden und bereits in der Ahnung genossen, was zu schauen uns wirklich gelungen; aber ich wünschte Dich und Jeden bei uns, die wir uns früher zu diesem Zweck vereint hatten, nicht allein nur mit zu geniessen, als dass vielmehr unser Genuss durch neue Theilnahme erhöht würde. Es sind deren so Wenige hier, die das im wahren Sinne erkennen, dass wir nur allzusehr unserer Freunde entbehren, die mit uns eines Sinnes sind.

Wie musste hier so Vieles sich entwickeln, was in früherer Zeit auf halbem Wege entgegen kam und eben so wie ein schöner Traum vorüber ging. Bei Betrachtung der italienischen Kunstwerke älterer und neuerer Zeit, so wie der der Griechen, wovon in allen Gattungen ein unendlicher Reichthum vorhanden ist, kann man ihre Geschichte am besten kennen lernen. Wenn man die Werke von Raphael und der früheren Italiener gesehen hat, ist die Geschichte um so interessanter, und namentlich, wenn man vergleicht, wie diese sich auch bei uns Deutschen begründete, und, mehr oder weniger verwandt, neben jeder anderen ihren hohen Rang behaupten kann. Unsere beste Epoche von van Eyk und früher bis auf Dürer hat sich ungleich mehr entwickelt und ihrer Vollkommenheit genähert, als in Italien. Allein wo jene aufhört, erscheinen in Italien Raphael, Michel Angelo und Leonardo da Vinci als die Kronen Aller und stehen um so viel höher und vollendet, bis auch mit ihnen wieder dieser ausserordentliche Frühling seine Blüthen verlor. In neuerer christlichen Zeit hat wohl Keiner so viel als Dante diese Wirkung und neuen Schwung hervorgebracht, welcher in Italien aus allen Schöpfungen Zeugniss giebt. Diesen Urgeist und göttlichen Mann hier im Lande seiner Geburt näher kennen zu lernen, gehört zum grössten Genuss von Italien und ich wünschte, dass Ihr Theil an den Abendstunden nehmen könntet, in denen uns Freund Schlosser aus demselben vorliest. Welch ein

Digitized by Google

hoher Prophet mit himmlischen Gaben ausgestattet und einfältig voll heisser Liebe und Eifer für Religion ist er! —

So viel nun auf der einen Seite die herrlichen Werke die Kenntniss erweitern, so finden sich auf der andern auch wieder Hindernisse, wodurch die praktische Uebung gehemmt wird; aber nicht sowohl durch die hohen Vorbilder, an welchen man sein Unvermögen doppelt fühlt, als vielmehr durch die Umgebung der mit sich selbst in Widerspruch stehenden Künstler und Schöngeister, die ewig nur mit Worten streiten und mit dem Schein das Bessere ergreifen, im Herzen aber kalt und lieblos bleiben. Das stört unaufhörlich die Ruhe der mit sich selbst kämpfenden Seele, die sich nicht tief genug in sich selbst zurückziehen kann, um mit sich selbst einig zu werden. Darum glaube ich, dass ein längerer Aufenthalt nicht so viel Vortheil für Den hat, der das Bedürfniss seiner Zeit fühlt, die von selbst wieder zu der heimischen Kunst zurückführt, von welcher sie ausgegangen und die bei jeder Nation aus sich selbst hervorgegangen ist, denn wo anders, als seit man so viel in sich vereinigen will, gründet sich der Verfall, sowie die Bekanntschaft mit den Griechen und Italienern.

Wenn aber Alles an den Alten geachtet und mit Eifer ergriffen wird, warum nicht auch ihr eigenes Leben, das mit ihren Werken in innigster Harmonie steht und ohne welches sie diese Höhe nicht erreicht haben könnten? Ihre Begeisterung war nicht nur die für die Kunst allein, sondern der Grundtrieb war heilige Liebe, von welcher Alles Zeugniss giebt, und an dieser gebricht es uns vor Allem. In Ermangelung dieser nimmt man die Zuflucht zu Verstand und Regel, darum auch Alles nur für die Kritik gemacht scheint. Glaubst Du wohl, lieber Freund, wie Einem bei solcher Aussicht zu Muth ist? Mehr als ich Dir sagen kann und schlimmer als wir es selbst noch einsehen ist der Zustand, aus welchem wir Hoffnung für die Zukunft schöpfen sollen. Darum thut es noth, dass die Wenigen, die es mit sich und der Kunst ehrlich meinen, sich verbinden und so viel als in ihren Kräften steht, dem Unheil entgegen arbeiten. Zu nicht geringer Freude und Ermunterung fanden wir hier einen solchen kleinen Kreis junger Künstler.

Das Vortrefflichste, das sich hier in solcher Menge findet, wird gewöhnlich von Vielen übersehen und nur, was Renommée hat wie ein gutes Wirthshaus von Einem dem Andern recommandirt. Die Gesinnungen sind sich hier wie überall gleich und ohne bessere Ueberzeugung in sich ist Paris oder Rom

Digitized by Google

ein und dieselbe Schule, um sich im alten Schlamme fortzuwälzen oder noch tiefer hineinzusinken. —

Wenn die Deutschen tief gesunken sind, so sind es die Italiener noch mehr. Ihre Dürftigkeit und schmutziger Sinn für Gewinn, ohne Ehrgefühl und Rechtlichkeit, zeigt von einem niedrigen Nationalcharakter, der sich am Fremden wie unter sich selbst äussert. In allen Wissenschaften und Gewerben sind sie gegen uns zurück und ihr angeborener Leichtsinn und Lust zum Vergnügen hindert den Fleiss, der unser Vaterland blühend macht, wohingegen das ihrige bei allen Vorzügen der Natur arm und verwildert scheint.

Cornelius an Mossler.

Rom, im März 1812.

Lieber Mossler! Indem ich anfangen will, Dir etwas auf Deinen letzten Brief zu sagen, breitet sich die ganze lange Zeit vor meinen Augen aus, gleichsam wie ein wunderbar schöner Traum, oder wie das Bild eines reichen Lebens uns in freundlichen freien Momenten erscheint. War unser früheres Leben und Streben dem Schein nach mit der Zeit im härtesten Kampfe und für uns Alle bitter und drückend, um so wunderbarer und einer göttlichen Gnade und Hülfe gleich musste mir eine Folge von Ereignissen erscheinen, die diesen Kampf nicht allein aufzuheben schienen, sondern die mich gleich einer Stimme Gottes (vox populi, vox dei) zu diesem Kampf aufforderten, und den herrlichsten aller Siege versprachen. O, wie tief gedemüthigt stand ich oft vor meinem Glück, tiefer als je bei meinem härtesten Jammer, wie unwürdig erschien ich mir selbst, all dieser Liebe, all dieser Erwartungen meines lieben Vaterlandes, in dem ich in den Prüfungen, die der Himmel all' Denjenigen, die er zu etwas gebrauchen will, auferlegt, so schlecht bestanden. War ich nicht dem schwächsten Rohr gleich, von jeglichem Lüftchen bewegt, zu Jeglichem erregt? Doch ich glaube, Gott will allen sogenannten edlen Glauben an uns selbst zerstören, damit wir in den Glauben an Ihm um so stärker würden; denn es ist mir klar, dass dergleichen Eigenschaften in mir, die ich für grosse Tugenden hielt, wahre Verschanzungen des Teufels waren, die mich dem Abgrunde des entsetzlichsten Verderbens zuführten, und ohne Gnade von Oben wär' ich ewig verloren gewesen, und wär' es noch. Auch will ich nicht mehr die Zeit anklagen und die Menschen, so lange ich noch einen Kläger in mir

Digitized by Google

selbst fühle. O! besässe ich nur all das Gute und Herrliche, das erkannt und geliebt wird von Menschenherzen unter der ganzen Sonne, wär' ich nur halb Derjenige, wornach sich das Vaterland sehnt. Es liegt nicht an der Welt, es liegt an uns; hätten wir so viel Glauben, so viel Liebe, als es ein Herz fassen kann, zu denjenigen Dingen, die noth thun, wir würden Berge versetzen. Ich will damit nicht sagen, als wäre nichts zu bestreiten in der Zeit und nicht das Böse gewaltig auf Erden. Wer kann einen Schritt thun, ohne dass ihm etwas Böses oder Verkehrtes aufstösst? Wenn wir aber jenem Drang für's Gute recht folgen wollen, so müssen wir an uns selbst mit der grössten Strenge anfangen, denn so ist die Natur der wahren Liebe; indem sie durch die Anschauung des Höchsten für dasselbe entflammt wird, spornt sie unaufhörlich ihr eigenes Herz, aber auf die Wunden eines andern giesst sie lindernden Balsam. Und so wächst die Liebe immer mit der Strenge und mit der unerschütterlichsten Festigkeit kömmt die grösste Sanftmuth und Geduld in unsere Seelen. Wir sind zur Zeit einer grossen Ernte gekommen und nur wenige Schnitter sind da. Wollen wir nun die Pfeile der Sonne fürchten, oder den Regen, Wind und Gewitter? Eines von diesen muss sein! Sollen wir uns nun in Hütten, oder unter schattige Bäume flüchten und unter dem bösen Wechsel der Dinge klagen, oder sollen wir unsere eigene Feigheit und Faulheit zernichten, damit wir nicht den Tag erleben, wo Andere vor unseren Augen mit rüstiger Kraft und Alles besiegender Liebe sich ewige Garben binden, die auch wir uns hätten erwerben können? O! wie bitter ist es, sich eines solchen anklagen zu müssen! — Wie zernichtet bin ich vor mir selbst, lieber Freund, wenn ich bedenke, was ich verschleudert habe in meinem Leben. — O! wie kann die Selbstliebe und der Dünkel uns die schöne Frühlingszeit zum trägen Winter umgestalten, und mit welchen Sophismen kann sie uns überzeugen, das Eis brenne und die Schneeflocken seien lebendige Blüthen. Und sendete die Hand von Oben nicht je zuweilen einige Strahlen als Verheissung eines wirklichen Frühlings, wir würden erstarren und versteinern, jenem scheinbaren Leben gleich, welches sich um uns bewegt.

Glaube nicht, lieber Mossler, dass ich Dieses auf Dich gemünzt habe, nein, ich klage mich selbst an, denn das ist die einzige Rückkehr zum Wahren, dass man sich selbst da Lügen straft, wo man sich Aergerniss gegeben. — — —

Was Du mir von dem Gemälde im Dom sagst, ist mir eine wahre Erquickung gewesen, denn ausser bei den Klo-

Digitized by Google

sterbrüdern hört man hier nur mit einer gewissen Vornehmheit von der deutschen Kunst sprechen, welches mir um so schmerzlicher ist, da mir das Wesen derselben hier in Italien erst recht in seiner Glorie erschienen und mir immer lieber wird. Ich sage Dir, Mossler, und glaube es fest: ein deutscher Maler sollte nicht aus seinem Vaterlande gehen. Ich habe nun diesen Schritt der Zeit entgegen gethan, und es ist gut so, aber lange mag ich nicht unter diesem warmen Himmel wohnen, wo die Herzen so kalt sind, und ich fühl' es mit Schmerz und Freude, dass ich ein Deutscher bis in's innerste Lebensmark bin. Indessen ist nicht zu leugnen, dass hier viel an Kunstmitteln zu holen ist, aber auch viel Verführung ist hier und zwar die feinste im Raphael selbst. In dieser liegt das grösste Gift und der wahre Empörungsgeist und Protestantismus, mehr als ich je gedacht. Man möchte blutige Thränen weinen, wenn man sieht, dass ein Geist, der das Allerhöchste gleich jenem mächtigen Engel am Throne Gottes geschaut, dass ein solcher Geist abtrünnig werden konnte. Ueber diesen Punkt ein ander Mal, jetzt ein Wort von den Klosterbrüdern. Diese sind eine Gesellschaft ganz vorzüglicher Menschen, die sich für die Kunst und alles Gute verbrüdert haben und musterhaft sich lieben und einander anhängen. Es sind ihrer sechs, fünf davon sind hier, einer in Wien. Overbeck aus Lübeck ist derjenige von ihnen, der durch die Milde seiner Seele und die Kraft seines edeln Geistes die andern Alle um sich versammelt und für alles Herrliche entflammt hat. Er mag wohl der grösste Künstler sein, der jetzt lebt, und Du würdest erstaunen, wenn Du seine Arbeit sähest. Dabei ist er die wahre Demuth und Bescheidenheit selbst. Pforr kennst Du schon durch seine Arbeiten; er besitzt das edelste und treueste Herz von der Welt, eine unerschütterliche Festigkeit in Dingen, die er für ächt hält, aber auch eine Strenge, die oft in's Herbe geht und ihm selbst sehr nachtheilig ist. Eine Brustkrankheit, die ihn all' die Zeit, seit ich hier bin, auf's Bett hält, macht ihn milder und liebender, aber Gott wolle ihm seine Prüfungszeit verkürzen und ihm Freudigkeit und Zuversicht geben, die sein edles Herz so sehr verdiente. Vogel aus Zürich ist ein von der Natur auf's rüstigste und reichste ausgestatteter Mensch. Mit offener Brust und Geist ergreift er alles, was die Natur Schönes, Gutes und Herzliches in die Seelen der Menschen gestreut, um sie zu vereinigen. Er fühlt alle Beziehungen der Herzen gegen einander so rein und menschlich schön, als ich je bei Einem gefunden habe. Dabei besitzt er ein erstaunliches Kunsttalent. Er macht

Digitized by Google

Gegenstände aus der Schweizergeschichte auf's herrlichste. Wintergerst aus Schwaben besitzt nebst einem aufgeschlossenen Sinn für alles Gute und Schöne all jene Tugenden, die jetzt so wenig geachtet und die kleinen genannt werden, die aber im Himmel gross angeschrieben stehen: Demuth, Treue, Dankbarkeit, Dienstbarkeit bis zur Unterwerfung, Anhänglichkeit und Liebe. Er arbeitet im Styl von Michel Angelo und ist äusserst thätig und eifrig. Colombo aus Venedig ist ein strenger Katholik und einer der edelsten Italiener noch nach altem Schlag. Er spricht gut deutsch und besitzt ein sehr grosses Kunsttalent. Er ist ungefähr erst sechs Jahre an der Kunst und macht ein Bild, das in mancher Beziehung meisterhaft zu nennen wäre. Der in Wien heisst Suller und soll viel Aehnliches mit mir haben. Ich habe Zeichnungen von ihm gesehen, die alle auf einen ernsten und edeln Geist deuten. Weiter weiss ich nichts von ihm zu sagen.

Auf unserem Weg hierher fanden wir Einen in Lodi, Namens Hollinger, der auch zu ihnen gehörte, der aber ausgeartet und abgefallen war. Sie bedauerten diesen Verlust einer Seele, wie man billig soll, weil er der grösste ist. An seiner Stelle bin ich nun aufgenommen, und ihre Freude darüber ist so gross und ungeheuchelt, dass ich es zu den glücklichsten Ereignissen meines Lebens zähle und mir so die Entfernung vom Vaterland erträglicher wird. Auch Du, lieber Mossler, wirst mich beneiden, aber ich hoffe, auch Du sollst einmal zu uns gehören, wie Du es in Deinen Gesinnungen, Deinem Streben und Deiner Vereinigung mit mir auch schon bist. Da aber unser Verein republikanisch ist, so muss und soll ein Jeder das Herz eines Jeden gewinnen, weil die Liebe das Band ist. Auch kann hier Keiner Jemand empfehlen, er muss es auf irgend eine Art selbst; dann aber ist er's auch bei Allen auf Leben und Tod.

Ich mache jetzt Zeichnungen zu dem Liede der Nibelungen, und habe heute die Nachricht bekommen, dass Reimer in Berlin dieselben unter sehr vortheilhaften Bedingungen, die ich ihm vorgeschlagen, verlegen wird. Meine Existenz in Italien ist also auf eine angenehme Art gesichert. Ich verkaufe ihm die Platte zu 3 bis 4 jedes Blatt zu 12 Carolin. Das ist honett, nicht wahr? Ich aber meines Theils lasse mir's auch sauer werden, das wirst Du glauben. Dafür wird es auch seinen Zweck, den zum Besten unserer Nation ein Saatkörnlein zu pflanzen ist, nicht verfehlen.

Lebe wohl, lieber, bester Freund. Ewig der Deine

Cornelius.

Digitized by Google

Xeller an Barth.

Ohne Datum. Wahrscheinlich aus Rom, Mitte April.

Cornelius' Brief wird Dich sehr erfreuen, deshalb wünschte ich auch, dass Schumann diesen lesen könnte. Das Häuflein Derer ist zu klein, die sich in unserer Zeit mit ähnlichen Gesinnungen vereinen, dass jeder Einzelne, der sich demselben anschliesst, zumal wenn er einsam steht, mit aller Liebe die Bruderhand gereicht und in seinem Bestreben ermuntert werde. Und Schumann kann in seiner jetzigen Lage nichts tröstlicher sein, als wenn er in seiner noch schwankenden Gesinnung bestärkt und auf Das aufmerksam gemacht wird, was ihm vor Allem nöthig ist, nämlich erst einig mit sich selbst zu werden. Ich kenne ihn und habe ein ausserordentliches Vertrauen zu seinem Charakter, und es bedarf nur der Anregung, um ihn mit unverzagtem Eifer zu beseelen. Reiche Du ihm die Hand und lass' meinen und Deinen Freund nicht sinken. — —

Komm' ja nicht nach Rom, bevor Du Cöln gesehen; ich würde Dich sonst nicht als einen deutschen Landsmann anerkennen. Auch ist es nöthig, gar sehr nöthig, wie es sich von selbst versteht.

Und nun leb' wohl! Sobald Du Antwort von Mossler hast, schreib' mir. Schreib' auch an ihn. Mein Kuss und Gruss an Dich, lieber Getreuer!

Rom, den 20. April 1812.

Es bedarf wohl des heiteren Sonnenscheins und aller erfreulichen Naturerscheinungen, um die finstern Regentage des italienischen Winters einigermassen erträglich zu machen, denn die Elemente sind hier wie die Menschen, oder auch umgekehrt, denn Alles äussert sich heftig und heiss. Obgleich der Winter sehr gelind war, so haben wir jetzt um so schlechteren Frühling und die nasse Kälte ist unausstehlich. Am 11. d. M. hat es hier noch stark gefroren. Wenn es anfängt zu regnen, ist es nicht anders wie eine Sündfluth und selten ohne Donner und Sturm. Nun haben wir aber noch ein neues Uebel kennen gelernt, an welches wir nie gedacht und was wir mehr fürchten als Spinnen und Schwaben, ja mehr als Schlangen und Scorpionen, vor dessen blossem Namen ich sonst geflohen — Erdbeben! — Ja, in allem Ernst, lieber Barth, ist es

Digitized by Google

ein schreckliches Wort, aber wer es kennt, dem ist es noch mehr als Dir; auch kann ich nicht begreifen, wie einige Menschen dabei gleichgültig sein können. Doch zu meinem Trost sind weit mehr, die sich nicht minder als ich deshalb ängstigen. Da es mir noch so neu im Gedächtniss ist, so gehe ich nie ruhig schlafen.

In der Nacht vom Samstag auf den Palmsonntag wurde Rom von einem Erdbeben heimgesucht, und zwar stärker, als man es je hier erlebt, sowie solche überhaupt erst seit 10—12 Jahren hier verspürt werden. Sie steigern sich aber mit jedem Jahr.

Es ist die Eigenschaft des Erdbebens, dass man gewöhnlich zuvor aufwacht, oder doch auf eine oder die andere Art dieses auf unsere Natur eine unmittelbare Einwirkung hat. Cornelius und ich wachten auch, so wie man wacht, wenn man eben aus einem Traum aufgestört wird, als uns auf ein Mal das heftige Rütteln ganz aufschreckte. Ich muss gestehen, dass ich nicht vermögend war, mich im Bett aufzurichten, so sehr schwankte das ganze Haus, und der Gedanke, dass es Erdbeben sei und das mögliche Reissen der Mauern versetzte uns im nämlichen Moment in die Idee, verschüttet zu werden. Dabei nun noch das dumpfe Brausen als Begleiter des Erdbebens, das Läuten der in Bewegung gesetzten Glocken, das Schreien der Nachbarn von allen Seiten: „O Dio, Terremotto! Terremotto!“ so dass wir glaubten, der jüngste Tag könnte nicht furchtbarer sein. Obgleich die ganze Katastrophe nur 25 Secunden währte, so werden mir diese doch stets unvergesslich bleiben. —

Am Morgen sahen wir wie Gespenster aus. Die darauf folgende Nacht, in der man eine Wiederholung der furchtbaren Naturerscheinung erwartete, war uns peinlicher als die vergangene. Die meisten Römer gingen auf den öffentlichen Plätzen spazieren; aber das vermochte ich eben so wenig als zu schlafen. Doch war die Sorge umsonst.

Eine einzige Frau und ihre Tochter kamen um, die unter ihrer eingestürzten Hütte begraben wurden. Ausserhalb der Stadt traf mehrere das unglückliche Loos. Beinahe in jedem Haus der Stadt waren Fenster, Thüren oder ganze Mauern geborsten, von mehreren Kirchen stürzten die Statuen oder Giebel herunter und in der Kuppel von St. Peter wurde viel Zerstörung angerichtet.

Doch wird Dich das von Rom nicht abschrecken, obgleich es mir einigen Appetit genommen. Stilling hat irgendwo gesagt, dass Rom, ich weiss nicht in welchem der nächsten

Digitized by Google

Jahre, untergehen würde. Wenn es also der Anfang so zu bestätigen scheint, so hast Du um so mehr Eile, um es noch zu finden und Deine Freunde zu treffen. Uebrigens denke ich oft an den soliden und festen deutschen Boden, wo man doch zum wenigsten im Grabe nicht gestört wird. —

Ich hätte Dir noch so Vieles sagen mögen, aber für diesmal ist keine Zeit dazu, verspare es mithin als Antwort auf Deinen zu erwartenden Brief.

Rom, angefangen im April, abgesandt den 20. Juni 1812.

Ueber die Verzögerung Deiner Reise hierher um ein ganzes Jahr bin ich wahrlich recht erschrocken und kann ich mich noch gar nicht darin finden. Ob ich Deinem Plan nach Dir darin schon Recht geben muss, so bin ich nur in Kummer, dass der meinige, Dich alsdann hier zu treffen, fehl schlagen könnte. Denke Dir den Fall, dass der König nichts für mich weiter thun will und Cornelius schwerlich so lange in Rom bleibt, so habe ich gar keine Hoffnung, so lange auszuharren. Es thut mir das um so mehr leid, da ich fühle, wie ich mich hier immer mehr und mehr durch tausend und aber tausend Gegenstände angezogen finde. — Rom kennen zu lernen, erfordert viele Zeit und mit der näheren Bekanntschaft desselben wächst das Interesse. Stosse Dich, lieber Barth, nicht an meine widersprechende Meinung meiner ersten und letzten Briefe, denn Du weisst, dass es mein Grundsatz ist, mich von dem Umgebenden, so wie es mir erscheint und auf mich einwirkt, in meiner Empfindung und Urtheil leiten zu lassen, daher die Unzufriedenheit mit Italien bei meinem Eintritt in dasselbe. Es geht Jedem und besonders uns Deutschen so, die gewöhnlich gar zu gern mit ihrer Kritik und Urtheil bei der Hand sind, wie uns Allen wohl bekannt ist.

Wäre der Vatican nur allein in Rom und dieses noch entfernter von uns, es würden doch seine Schätze eine Wallfahrt dahin lohnen. Aber er ist bei Weitem nicht allein da, wo seit Jahrhunderten und Tausenden geschaffen, zerstört und wieder gesammelt wurde, wo von allen Enden der Welt Alles zusammenfloss und wieder nach allen Seiten hin ausströmte: da lässt sich wohl vermuthen, dass hinter den Trümmern allein unser armes Geschlecht sich verkriechen kann, nicht zu gedenken, dass noch viele Colosse dem Sturm der Zeit und aller Zerstörung Trotz geboten und in Pracht von ihrem Ursprung

Digitized by Google

zeugen. Nicht weniger wird auch die Natur Jeden wie auch mich aussöhnen und, ohne unser Rom (Cöln) und unsere deutsche Campagna zu vergessen, der Schönheit des südlichen Himmels, wo sie wirklich vorhanden ist, zu geniessen. Du weisst doch, dass wir Deutsche gern Alles anerkennen, darum werde ich es auch hier um so mehr aus dem Grund meines Herzens und mit all meiner Liebe thun, als es recht und billig ist. Cornelius, der Anfangs kaum zu trösten war, ist jetzt mäuschenstill geworden und spricht sehr ungern auch nur von fern über eine Trennung von Rom. Wozu auch jetzt schon? Was Rom ist, und was es war, kennen wir nicht; doch Alle, die es kannten, nur von 10 bis 20 Jahren her, verdenken es Keinem, dem es nicht mehr gefällt; und doch ist mir so zu Muthe, als hätte ich alle Jahrhunderte vor mir und um mich. Die Aenderung der neueren Zeit macht wenig Eindruck, aber weil wir das vorige Schöne nicht kannten. „O signore agli tempi di papa!“ ist immer des Römers erstes Wort. Die armen Menschen! Es hat wohl Niemand so viel verloren als sie; und doch hörst Du hier die ewige Klage nicht. Sobald nur die Sonne scheint — und das ist fast alle Tage — ist für heute zu essen da und für morgen sorgt der liebe Gott, wahrhaft evangelisch, denn es heisst ja: „Sorget nicht für den andern Tag!“

Wenn Du hierher kommst und bist so lange hier, diese Nation kennen zu lernen, dann will ich Dich fragen, ob Du ihr noch gram bist. Lass' Dich gar nicht stören an Allem, was Diesem etwa widerspricht, denn alle unsere Reisende kennen sie meist nur als Wirthe an den Strassen. — Ich kann Dir aber so viel mit Worten sagen: Du musst kommen und dann versichere ich Dich auf's Leben, dann wirst Du Alles anders, ganz anders finden, im Guten, wie im Schlechten. Dass meine Hoffnung, meine einzige Hoffnung nicht verloren geht und ich so lange bleiben kann, bis Du kommst, mit Dir herumzuziehen, glaub' mir, es ist eine Himmelslust. Aber frei müsst' ich leben und nicht im Kummer, sonst will ich lieber nach Russland. —

Obgleich hier die Zeit im Traum, ja wie im Nu vergeht, so scheint mir die Zukunft doch eine Ewigkeit. Aber ich kann's nicht ändern. Ich muss sagen: so gern ich auch auf Alles Verzicht thun möchte, so ist doch wieder der Augenblick gar zu köstlich, in dem ich entsagen soll, Dem zu entsagen, was ich mit Dir zu theilen hoffte, von dem ich, wie das Kind vom heiligen Christ, so süss geträumt. Ach, ich lasse doch nicht gern alle Hoffnung sinken! Glaubst Du nicht, lieber

Digitized by Google

Barth, dass sich durch Genison eine Einleitung treffen liesse? Hat er doch auch meine erste Unterstützung bewirkt. Verzeih' mir meine Schwärmerei, oder wie Du es nennen willst. Es ist doch auch mit um Dich und Deinetwillen, denn mit Dir werde ich wieder leben im eigentlichen Sinn. So wie uns früher eine weite, heitere Zukunft vor unserem Blicke lag, so könnte ich mich wieder an der Erinnerung, dass sie doch noch in Erfüllung gehen könnte, beleben. Carl, in Rom wollen wir an Biberach und Hildburghausen denken, wie wir von da aus an Rom gedacht haben. —

Aus Rom, ohne Datum, Ende Juni 1812.

Als ich eben die Bilder absenden wollte, lieber Barth, fügt es sich durch besondere Umstände, dass ich dieselben durch den Geheimen Staats- oder Legationsrath Megling direct an den König schicken werde. Ich bin viel zu sehr bedrängt, als dass ich Dir die Gründe angeben könnte, warum ich's auf diesem Weg eben nicht für besser, aber doch zu thun für nöthig finde. Weiss der Himmel, warum ich jetzt im Innersten so zerrüttet bin, dass ich kaum weiss, was zu meinem Besten oder Schlimmsten dienlich ist.

Die Bilder sind nun fort, allein an den König habe ich noch nicht geschrieben, weil es Zeit hat, indem sie wenigstens 6—7 Wochen unterwegs bleiben. Eine Sorge habe ich jetzt dadurch mehr, dass sie nicht erst an Dich gelangen. Fällt mir aber eben ein, dass auch hier geholfen werden kann, nämlich im Fall sie durch den Transport gelitten haben sollten und dadurch etwas zu restauriren wäre, so will ich Dir hier den Brief an Megling einschliessen. Sieh', ob Du ihn gewinnst und er Dich beim Auspacken und Aufstellen helfen lässt.

Warum schreibt der Mossler nicht? Es ist eine Verwirrung wie zu Babylon. Ich bin seit einiger Zeit immer etwas krank aus lauter Gemüthsunruhe. Gott gebe mir doch seinen Frieden wieder, den ich jetzt ganz entbehre. Wie viel Trost hätte ich an Dir, wärst Du bei mir. Seit Pforr's trauriger Krankheit, die sich mehr und mehr verschlimmert und wenig Hoffnung für Rettung lässt, hat ein unruhiger Geist, oder wie ich's sonst nennen soll, alle Anderen aus ihrem schönen Geleiss gebracht. Ach, mein Freund, mir ist so bang, dass ich kaum schreiben kann. O, nur einen Tag in den lieblichen Thälern des Neckar und die gehetzte Seele müsste

Digitized by Google

wieder Ruhe finden. Bis hierher kann der Heimath Hauch nicht dringen.

Den 20. Juni. Cornelius und Overbeck sind vorgestern auf's Land, wo Pforr krank darnieder liegt, und denken den Sommer dort zu bleiben. Gestern aber schon trifft die Trauerpost von Pforr's Tod ein. Dies und noch andere Widerwärtigkeiten treiben mich auch aus Rom fort, um etwas freie Luft zu schöpfen. Es ist ein gar möglicher Fall, dass ich das Beste für jetzt zu schreiben vergessen habe, darum mache Dich auf einen Nachtrag gefasst.

Und nun, lieber Barth, da ich glaubte, Alles in Ordnung zu bringen, muss ich heute noch nach Tivoli, weil die Gesellschaft nicht mehr warten kann. Leider bin ich mit den Briefen an den König und Hrn. Megling nicht fertig geworden, die mir so schwer zum Schreiben werden. Deshalb aber muss dieser da fort, damit Du ausser Sorgen bist, weil ich so entsetzlich lange nicht geschrieben. Sei tausend Mal gegrüsst! —

Rom, den 25. August 1812.

Es liegt nicht immer an unserer Klugheit, wenn etwas wohl gelingen soll, es sei denn, dass wir uns für klüger halten als die Vorsehung. Wer will bei so weiter Entfernung berechnen, was oft im eigenen engen Hause nicht möglich ist. Erst hab' ich das Meine gethan, habe gearbeitet, dann that ich, was mir gut schien und wenn es nicht gut war, wozu solche Unruhe? Wir dürfen nicht denken, dass wir unser eigen Schicksal regieren.

Die Ursache, warum ich die Meinigen so lange im Schreiben vernachlässigte, ist lediglich meine Unentschlossenheit, auf welche Art ich ihnen meine Gesinnung über den Vorsatz, meine Religion zu ändern, mittheilen soll, welches ich nunmehr durch einen Brief an sie und Daniels auf dem einfachen und geraden Wege der Aufrichtigkeit gethan. Es wird sie nicht wenig befremden und bin ich deshalb auf ihre Unzufriedenheit gefasst. Ich habe vieles, vieles mit mir selbst gekämpft, ehe dieser Entschluss mit meiner Ueberzeugung einig geworden ist und nun wünsche zu mehrerer Beruhigung ihre Einwilligung, die ich, um meinen Vorsatz auszuführen, noch abwarten will. Wenn es Dich wundert, lieber Barth, so bedarf es nur die Bekanntschaft mit dem traurigen Zustand meines Gemüthes, der Dir doch nicht fremd ist, um einzusehen, wie ich

Digitized by Google

früher oder später zu diesem Entschluss kommen würde. Wie oft habe ich die Welt als grundlos betrachtet, auf der ich nun einen festen Fuss gewinnen würde. Es war ein ewiger Taumel, der mich wie einen Berauschten selten zu einer Besinnung kommen liess. Es sind nur zwei Wahlen, Gut oder Schlecht, die Mittelmässigkeit bleibt eine jämmerliche Gestalt. Sie ist es Jedem, der seine göttlichen Anlagen, seinen inneren Beruf nicht verkennt und in Wort und Werk zur Ausführung bringt. Gott leidet keinen Vertrag und Handel, wir können nicht capituliren! Diesen strengen Schluss habe ich einst Cornelius sehr verdacht, weil ich mich meiner schlechten Tapferkeit bewusst war und doch mit Ehren vor der Welt bestehen wollte. Dass ich dies einzige Nothwendige einsehen, erkennen und mit ganzem Gemüth festhalten lernte, ist mir himmlischer Trost, weswegen ich Gott mit Ernst und Beharrlichkeit bitte, dass ich ihm treu bleiben möge. —

Für dies Mal kann ich Dir nur wenig schreiben, doch will ich noch einige Fragen Deines Briefes beantworten und zwar zunächst die in Bezug auf das Verhältniss mit Cornelius. Dieser lebt mit Overbeck schon seit drei Monaten auf dem Lande und schreibt mir sehr freundliche Briefe, woraus ich erkenne, dass er im Herzen der alte, edle Freund noch ist. Eines kümmert mich: dass ich ihm jetzt durch meine Lage lästig werden muss, und da er sich nicht darüber äussert, drückt es mich um so mehr.

Noch hatte ich weder Zeit noch Gelegenheit, Cornelius Deinen Stich zu schicken, weshalb ich Dir seine Meinung darüber jetzt nicht mittheilen kann. Es thut mir das leid; ich glaube aber, Du darfst darüber ruhig sein.

Weil Overbeck und Cornelius so ausserordentlich fleissig auf ihrem Landhäuschen arbeiten, dass sie alle römische Herrlichkeit darüber vergessen, so ist das für mich ein tüchtiger Sporn, im Fleisse nicht zurückzubleiben; Gott aber giebt Dem den Segen, den er dessen werth findet. Ich male jetzt nichts als Landschaft, plage mich auch sehr damit, doch scheint mein Mühen nicht ganz vergebens. Wäre ich jetzt nur ein Jahr ruhig hier, ich glaube, dass ich mich erholen könnte, denn mein Gemüthszustand hat mich mehr in der Kunst zurückgehalten, als Du Dir vorstellen kannst. —

Einen Kuss dem Himmel und den Bergen, die Dich umgeben, und meinem lieben Deutschland! — Leb' wohl! —

Digitized by Google

Ohne Datum. Aus Rom, Anfangs September.

Vor 8 Tagen, als am 30. August, besuchte ich Cornelius und Overbeck in Carriccia, nachdem ich sie 3½ Monate nicht mehr gesehen hatte. Bei dieser Gelegenheit zeigte ich Cornelius Deinen Stich, mit dem er aber so wenig zufrieden ist, dass er mich bittet, Dir zu schreiben, dass Du solchen durch einen Andern solltest stechen lassen, weil ihm viel an der Freundschaft der Frau v. Halwig und Fouquet gelegen sei, welches ich Dir nun mittheile. So ungern ich Dich deshalb kränken möchte, weil ich mir vorstelle, dass nicht sowohl diese an sich weniger bedeutende Arbeit, die Dir misslungen, als die Sorge, dass Du an grösserer verzweifeln möchtest, Dir für den Augenblick die Lust und Liebe zu Deiner übrigen Arbeit verleiden möchte, so muss es doch sein.

Ich sehe wohl, lieber Carl, es geht Dir um kein Haar besser, als es mir ergangen und zum Theil noch geht und jedem unserer jungen Künstler gehen muss, der unseren Weg verfolgt. Wenn ich darum Sorge um Dich habe, so ist es blos, dass Du nicht hier bist, um von Tag zu Tag durch gegenseitiges Streben und Wirken mit voran zu kommen und durch Erfahrung, Eifer und unablässiges Mühen den ächten, wahren Sinn der Kunst zu immer untrüglicherer Erkenntniss und vollendeter Ausbildung zu bringen. Ich sage Dir, lieber Freund, dass ich, nachdem ich doch lange voraus Gelegenheit hatte, unsere Alten kennen zu lernen, dass ich nicht weniger sie mit Liebe in mich aufzunehmen strebte und so gut wie die Andern, die alle unserer Meinung sind, in ihrem Beispiel und Vorbild die Wiedergeburt einer neueren und besseren Zeit für die Kunst und mit derselben für Alles (so sie von Allen verstanden wird) einsehen lernte, so bin ich doch an der Ausübung und, wie ich jetzt mehr und mehr erkenne, auch in der Ansicht derselben nie zu besserem Erfolg gekommen, ob ich mich auch darüber härmte und fast zu Grunde ging. Und ging es Dir nicht so, dass Du darum leiden und kämpfen, aber auch ernstlich ringen und kämpfen müsstest, so würde ich an Dem bei Dir verzweifeln, was einzig nothwendig ist, um den Sieg davon zu tragen. Es ist die Liebe, die ächte Liebe, die uns von nöthen ist und die wir uns immer mehr erdichten, statt dass wir von derselben mehr belebt und erfüllt sein sollten, und wie sehr wir nun in dieser Meinung von uns selbst uns betrügen, werden wir erst gewahr, sobald wir anfangen, dem Urquell nachzuspüren, aus dem diese Liebe entspringt. Suche auch Du mit Ernst, lieber

Digitized by Google

Herzensfreund, und folge unserem Beispiel, die wir es wenigstens auf alle Weise versucht haben, hindurch zu dringen, so sehr sich auch unsere materiellere Natur entgegenstemmte. Ach, warum bist Du nicht hier, was kann ich in einem so dürftigen Brief sagen? Ich weiss ja gar nicht, ob Du mich nur verstehst. —

Ohne Datum. Aus Rom, wahrscheinlich Mitte September.

Hierbei folgt eine Copie des Briefes an den König *); wie er ist, so ist er. Ich habe Alles so satt, dass ich froh bin, wenn auch dieser kleine Brief an Dich geendigt ist, so sehr ist mir Schreiben und Alles zuwider. Dass ich von Cöln noch keine Sylbe erhalten habe, ist unerlaubt und mir unbegreiflich. Was fängt der Mossler eigentlich an? **) Cornelius ist mit Overbeck noch auf dem Lande, Pforr begraben und die Uebrigen wie eine zerstreute Heerde. Morgen werde ich aus meinem Quartier in Overbeck's Zelle ziehen, bis er zurückkommt; aber mir ist als zög' ich in ein Grab. Und doch ist es nur die Ruhe und Abgeschiedenheit, was mich wieder herstellen kann. Dass ich jetzt zwar mit geringer Hoffnung, aber gespannter Erwartung auf die erste Nachricht harre, kannst Du leicht denken. Der Himmel weiss, wie es mit mir noch wird. —

Auf meiner Reise in's Gebirge über Tivoli, Subiaco, Olevano und Palaestrina hätte ich sonst zehn Briefe oder Tagebücher geschrieben, aber diesmal bin ich zu träge, nur meinen Pass zu unterschreiben.

Während der Reise selbst war ich zu zerstreut und gut gestimmt, als dass ich damit die Zeit verderben mochte, und jetzt in Rom drückt mich die dicke Luft wie Blei auf den Magen. Alles drückt mich, Alles scheint mir fad, öd und platt hier gegen jenes herrliche, paradiesische Land der Apenninen. In den Bergen lernt man Italien und sein Volk erst recht kennen. Rom wird immer menschenleerer, ärmer und trauriger, so dass, seit wir hier sind, die Veränderung auffallend ist. Aber gleiches Gift zehrt an der ganzen Welt und mit uns armen Künstlern macht man keine Ausnahme. —

*) Von Württemberg, bei Uebersendnng der Bilder.
**) Mossler war damals in Cöln.

Digitized by Google

Rom, den 10. December 1812.

Ich hätte der Zeit nach wohl schon einen Brief von Dir erhalten können, Du hast aber nicht geschrieben und ich kann im gegenwärtigen Augenblick nicht länger auf Antwort warten; deshalb werde ich Dir so kurz wie möglich meine gegenwärtigen Anliegen mittheilen.

Nach Deinen letzten Briefen bleibt Deine Abreise nach Italien bis Ende Sommers *) verschoben. Ich bin durch mancherlei unglückliche Verhältnisse in einer höchst traurigen Lage und sehe kaum, wie ich nur bis zum Frühjahr hier bleiben kann. Darum dachte ich, Dir solches mitzutheilen, weil es leicht möglich ist, dass ich nach Deutschland oder sonst wohin zurückzugehen genöthigt bin und Du mich also hier nicht mehr treffen würdest.

Cornelius, den ich noch als einzige Stütze habe, ist durch mich sehr gedrückt, und wie gut wir auch seit einiger Zeit, ja möcht' ich sagen schon lange zusammen leben und uns wahre Freunde geworden sind, woran uns so lange Missverständnisse und Gott weiss welche Umstände hinderten, so kannst Du Dir leicht vorstellen, dass durch solche Verhältnisse von beiden Seiten viel gelitten und manches Gute verhindert wird.

Ich weiss, dass ich grossen und völligen Anspruch auf Deine Freundschaft und in jeder Noth auf Deinen Beistand habe, darum dachte ich beim Aeussersten mich noch auf Dich zu verlassen, und dass Du mir gern helfen würdest, bin ich voll Vertrauen. Ach, Lieber, wie hat sich mit mir Alles geändert, seit ich Gott zum Freund zu gewinnen suche. Je mehr die Versuchungen, je mehr hoffe ich, dass mein Vertrauen auf ihn wächst. Aber wo es über meine Kräfte geht, da flüchte ich mich, wie alle zagen Gemüther, nach menschlichem Trost. In solchen Stunden misse ich Dich und ich fühle mich dann erst recht allein.

Du hast einen nicht geringen Vortheil, wenn Du Cöln für jetzt aufgiebst, denn nicht erst jetzt, sondern schon lange hätte ich Dich gern hier unter diesen Menschen gehabt. Was hättest Du bereits gewonnen! Wie schlecht es auch um unsere äusseren Verhältnisse steht, die uns gewissermassen auseinanderreissen, um so enger sind wir an Herz und Geist verbunden zu einem wahrhaft schönen, aber kampfvollen Leben, es sei denn, dass die Wolken am Himmel sich zertheilen und dieser uns dann und wann einen freundlichen Blick schenkt. —

*) Des nächsten Jahres.

Digitized by Google

Du hast viel verloren in diesem Jahr, weniger an mir, als an unserer Freunde Umgang. Wenn Du nur bald kommen kannst. — Rom sinkt von Tag zu Tag und deshalb ist Dir eine Verzögerung nachtheilig. Was hat sich nur seit wir hier sind Alles geändert, und wir haben es doch schon schlecht genug angetroffen. Ich bin auch überzeugt, dass Du hier ohne uns (die sich Einer nach dem Andern trennen müssen) nicht viel Genuss haben wirst, denn von den übrigen Künstlern leben wir eigentlich getrennt und nur als Landsleute in Verbindung. Es wird Dir auch leicht begreiflich sein, da keine Wahl zwischen Gut und Schlecht ist, wenn man das Mittelmässige nicht ergreifen kann. —

Von unserem Cirkel wirst Du wahrscheinlich noch Overbeck und Schadow treffen, und selbst bei diesen ist's noch ungewiss, wie lange sie hier bleiben können. Pforr ist todt, Vogel reist diesen Monat ab, Wintergerst und Colomb im Frühling und Cornelius vielleicht bis dahin nach Florenz. Koch und Schlosser, zwei unserer früheren Freunde, sind schon lange nach Deutschland zurück.

Vor zwei Monaten habe ich eine Zeichnung angefangen, die zum Stechen oder Radiren bestimmt werden soll. Es ist ein Bild nach Fiesole, ein unbeschreiblich Kunstwerk. Wir haben aber noch keine Aussicht, wie es herauskommen soll. Es wäre mir noch das traurigste, diese Arbeit halb vollendet aufzugeben.

Rom, den 31. December 1812.

Meine Abreise von hier ist nun unvermeidlich und bereits auf Mitte Januar festgesetzt. Meine Lage konnte ich auf keinerlei Weise verbessern, mich daher hier nicht so lange halten, um Dich zu erwarten. Es treten bei mir nicht allein die pecuniären Verhältnisse ein, obgleich diese der Hauptbeweggrund sind, sondern noch Verhältnisse, die ich Dir nicht näher beschreiben kann, fürchterliche, wunderbare und unvermeidliche. — Gott hat mich daraus errettet und ich lebe wieder ruhig und im vollen Vertrauen. Es ist Dir gewiss lieber, mich in Deutschland so zu sehen, als wenn Du mich in Italien recht unglücklich, vielleicht an Leib und Seele krank, oder gar verloren gefunden hättest. —

Ich brauch' es Dir wohl nicht zu beschreiben, wie ich, ohne das schöne Italien ganz kennen zu lernen, dasselbe so schnell wieder verlassen muss, fast untröstlich bin; wenn ich

Digitized by Google

mir aber denke, dass ich es doch wohl, vielleicht bald mit Dir wiedersehen könnte, so kann ich etwas ruhiger scheiden.

Ich habe nun den desperaten Entschluss gefasst, gerade nach Hildburghausen zu gehen und Dich da zu sehen und zu sprechen. Ich nenne den Entschluss desperat, weil ich keine andere Wahl für jetzt habe. Wenn Du mir nur ein Dach geben kannst und nur auf so lange, bis wir über das Weitere einig sind und ich mich etwas erholt habe, denn nach meiner Reise, die ich aus ökonomischen Gründen sehr eilig und knapp vollenden muss, werde ich der Ruhe sehr bedürfen. Nach Hause will und kann ich jetzt nicht wohl gehen und da unser Schicksal uns einmal zusammengeführt, uns getrennt und immer wieder vereinigt hat, so sehe ich es als eine schöne Aufgabe unseres Lebens an, wenn wir getreu am Bunde festhalten, der später vielleicht erst seine Früchte tragen soll, die wir jetzt noch einzeln ausstreuen, denn unser Aller Vereinigung ist noch durch nichts gesichert, als durch den Grundpfeiler der Religion und in ihrem erhabenen Zweck das Wahre und Gute nach unseren Kräften zu fördern, selbst auszuüben und zu verbreiten. Ohne diesen Gedanken, der uns erst zu ächten Freunden macht und in welchem wir uns Alle wiedererkennen sollen, und wozu wir berufen, wäre nicht zu leben.

So bitter und schwer es mir fällt, Italien und vor Allem Rom zu verlassen, so tröstet mich die Ueberzeugung gar sehr, dass Alles Gottes Werk ist. Ich kann nun keine Antwort mehr abwarten, aber ich gehe mit der Zuversicht von dannen, Du werdest mich so aufnehmen, wie ich es mir zum Voraus denken darf. — Wintergerst wird wohl mit mir reisen, was mir und ihm sehr lieb und nützlich sein wird.

Es ist mir gar zu traurig zu denken, dass ich Italien vielleicht nie wieder sehen sollte, da ich doch weder Neapel, als das Paradies des Landes, dem ich so nahe war, noch so viele andere interessante Plätze nicht gesehen habe, so Florenz, das man in so wenig Tagen gar nicht kennen lernt, Pisa, wo die herrlichen alten Werke im Campo Santo, Orvieto, Perugia, Loretto, Urbino, Venedig und so viele andere durch die Kunst geweihte Plätze. Alle sind mir noch fremd und sogar auf der Rückreise muss ich sie meiden, und denselben Weg wieder machen, den ich gekommen bin. Schliesse aus dem Allen, wie ich mich sehne, wieder, und zwar mit Dir, hierher zu reisen. Rom allein ist für mich einer zweiten Reise werth, und welch ein Genuss ist es, all diese Herrlichkeiten einem Freunde zeigen zu können! — Gott gebe ein frohes Wiedersehen! —

Digitized by Google

P. S. Kann ich meiner Börse wegen gar nicht umhin, so kehre ich in Gottes Namen bei den Meinigen ein, ruhe einige Wochen da aus und lasse mir dann einen kleinen Zehrpfennig auf die Reise geben. Es wird mir aber sehr schwer dahin.*) —

Biberach, 25. May 1813.

Deinen Brief vom 15. d. M. erhielt ich gestern und bin ich sofort bereit, ihn zu beantworten. Durch Gelegenheit aus Frankfurt habe ich Dir schon auf Deinen ersten geantwortet, da ich aber in grosser Sorge stehe, dass derselbe, oder vielmehr das Paquet, worin er eingeschlossen war, nebst zwei Federzeichnungen von Cornelius aus den Nibelungen, verloren gegangen sein könnte, so bin ich in beständiger furchtbarer Unruhe, bis ich Nachricht von Schlosser erhalte, wo es sich zum Glück oder Unglück bestätigen soll, wie es damit steht. In diesem Briefe meldete ich Dir, dass ich mit meiner Abreise von hier nicht allzusehr eilen könnte, versäume dabei auch nichts, im Gegentheil kann ich mir noch ein paar Reisepfennige verdienen. Der Hauptbeweggrund aber ist die Vollendung meiner Familie, die ich doch sobald nicht wiedersehe und wenigstens ein Bild gern mit mir nehmen möchte. Von der andern Seite werde ich schrecklich hier bedrängt, von der Schlechtigkeit, Gemeinheit und Allem, was meinem Herzen und Gemüth entgegen ist. Ich kann Dich versichern, wenn ich nicht schon jetzt das baldige Ende und Erlösung voraus sähe, ich es hier nicht lange mehr aushalten könnte, und wärst Du nicht mein Hafen, so lief ich direct nach Spanien. Wenn's mir mit Dir, d. h. dem Norden nicht besser ginge als mit diesem verstockten Volk, ich liefe nach Rom zurück, und könnte ich da auch nichts weiter als Alterthümer ausgraben. —

Gott gebe, lieber Carl, dass wir uns recht viel werden, denn es ist sonderbar, dass mir Alles so verändert vorkommt, so gemein und elend. Selbst Menschen, die ich sonst sehr gut fand, kommen mir nicht mehr so vor. Wer aus Rom und was noch mehr sagen will, aus Overbeck's Schule kommt, der findet sich schwer in die andere kalte Welt, die uns beinah' erfrieren macht. Mehr als wir nur begreifen sinken wir in die Alltagsumgebung herab, wenn uns gar nichts erhebt.

---

*) Letzteres war der Fall, denn Xeller musste bei den Seinen zunächst einsprechen. Wintergerst machte die Reise mit ihm. Xeller traf erst im August mit Barth zusammen.

Digitized by Google

Ich fühle schon in den ersten Wochen, was das auf Jahre hinaus für Einfluss haben mag.

Darf ich denn nicht so viel hoffen, lieber Carl, Du werdest von einer andern Seite her mich wieder erheben und besonders zu Dem, nach welchem wir Alle in Rom gestrebt und auf herrlicher Bahn gestritten haben? Wir werden wieder gleichen Schritt halten, nicht vor-, nicht rückwärts schauen, sondern unverrückt dem wenig betretenen rauhen Pfad folgen, auf dem allein zu erreichen ist, was uns in früher Jugend nur noch dunkel vor der Seele schwebte. Du bist ja der Unsere! Was kann ich mehr sagen, als dass all' die schönen Hoffnungen, die wir von Dir erwarten dürfen, mit Himmelskraft an Dir uns in Erfüllung gehen mögen. Also auch, Lieber! bald, bald kann ich Dich an's Herz drücken und Dir sagen: Du bist mein Freund, ebenso wie Cornelius, Overbeck und all die herrlichen Menschen, die uns Gott geschenkt hat. Lebe wohl, Lieber! Meinen Bruderkuss! —

Nürnberg, 2. Januar 1815.

Von Cornelius' Brief weiss ich nicht recht, was ich davon halten soll, denn es ist mir Manches nicht völlig klar, weniger im Briefe selbst, als vielmehr an Cornelius. So z. B. weiss ich nicht, was er gleich im Anfang sagen will, wo er von den Italienern und gleich darauf von deren Helden spricht, die mitgezogen u. s. w. Doch das ist Nebensächliches; aber auch in der Hauptsache bin ich nicht seiner Meinung, obgleich ich keinen andern oder bessern Weg aufzufinden wüsste, wodurch der Kunst ein neues, oder besser zu sagen, ihr altes Element angewiesen würde. Cornelius baut Alles auf den wiedergebornen Geist unserer Nation und in diesem Glauben spricht er im prophetischen Eifer wie ein wahrer Apostel der Kunst. Mir scheint aber die Sache noch nicht so schön, als er sich solche in Rom vormalt. Wenn Ihr es glaubt, so habt Ihr eine schönere Hoffnung mehr als ich, denn ich sehe bis jetzt immer noch das Gegentheil in Erfüllung gehen, wie wir täglich auch um uns her erfahren. Das soll und darf uns aber nicht abhalten, mit demselben Muth für die Wahrheit zu streiten, wie solches Cornelius auf eine so kräftige Weise thut und wobei er gegen die offenbare Schlechtheit zu Felde zieht. Sein Brief hat mich wahrhaft begeistert. Dadurch, dass wir in demselben Vertrauen mit Liebe und Eifer beharren, haben

Digitized by Google

wir, so weit unsere Kräfte reichen, das Mögliche gethan; das Unmögliche wird von Oben geschehen.

Eine Abschrift davon habe ich an Wintergerst geschickt und den Brief mehreren Gleichgesinnten mitgetheilt, bei denen er seine Wirkung nicht verfehlte.

Vorige Woche kam ein Freund aus Wien, Namens Wolf, hier an und brachte uns mündliche und schriftliche Nachrichten von Werner, Schlosser und den Uebrigen. Unter Allem war mir wichtig die Erzählungen von Werner's Predigten und ihren Wirkungen. Wolf ist getaufter Jude, erst 19 Jahre alt, hat grosse Kenntnisse der orientalischen Sprachen und will nach Rom in die Propaganda, um Priester und Missionär zu werden.

Was mich angeht, so arbeite ich tüchtig drauf los, kann mir aber trotz der vielen Arbeit nicht so viel ersparen, meine Garderobe zu vervollständigen, viel weniger meine Schulden zu bezahlen. Ich grüsse Dich herzlich.

Xeller an seine Schwester Fanny.

Frankfurt, 22. November 1815.

Liebe Schwester Fanny! Gegenwärtiger Brief soll Dich überzeugen, dass die Schwaben Wort halten, noch mehr aber, dass das Andenken an Euch, lieben Freunde alle, noch nicht so schnell erloschen sei. Hier ist nicht allein von mir die Rede, vielmehr ist dieser Brief ein Gesammtausdruck derjenigen Freunde, von welchen Euch Jeder gleich nahe verwandt und bekannt dem Herzen nahe stehen.

Wir wollen Euch nun das Weitere in Kürze mittheilen.

Ihr wisst zum Theil, dass mein Aufenthalt in München mich in vieler Hinsicht nicht erfreuen konnte und ich mich somit nach einer Veränderung sehnen musste; indessen haben gerade die letzten Tage und besonders unser Abschied bei allen unsern lieben Freunden bewiesen, dass, was dem Bunde für's Wahre und Gute angehört, sich um so inniger angeschlossen und es als solches auch für die Zukunft um so fester bewahren wird. Jeder wird sich des Andenkens erfreuen, das sich in den letzten Stunden durch eine vollkommene harmonische Gesinnung verherrlichte, was wir auch nur bei ähnlicher Uebereinstimmung geniessen, die der wahren Freundschaft Symbol ist. Es haben aber solche Momente noch den grossen Vorzug, dass sie dem Herzen die Thore schneller öffnen, als sonst bei

Digitized by Google

kälterer Ueberlegung nimmer. Nehmt also hiermit nochmals schriftlich unsern wärmsten Dank für so viel Liebe, die wir Keinem von Euch schuldig bleiben wollen, damit sich ein beständiger Wechselverkehr gegenseitiger Aufmunterung erhalte. Wir werden dann das Leben nicht mehr so arm finden, als es denen erscheint, die es nur von Aussen und nicht von Innen suchen.

Der Tag unserer Abreise war heiter und in der weiten Ebene nach Dachau hin sahen wir zum letzten Mal und in besonders schöner Beleuchtung die hohen Tyroler Alpen in ihrem Schmuck prangen. Die letzte Unterredung mit unseren begleitenden Freunden war eine fröhliche Rückerinnerung des vorhergehenden Abends, der Jedem unvergesslich bleiben wird. Es war nun die Verwunderung gross, wie bei gemeinem braunen Bier eine so wahrhafte Begeisterung und herzliche Lust möglich war, ohne dass ein stärkerer Spiritus mitgewirkt hätte. Nur eine einzige Flasche Wein konnte wohl nicht solche Wirkung thun, die für unsern Freund Rist bestimmt war, der sich wenig aus Bier machte. Zweifelhaft griff er nach dem Glase, füllte es, hielt es dann gegen den leuchtenden Mond, die Klarheit zu prüfen und setzte es an den Mund. „Der isch gut!“ rief er behaglich aus, und man musste ihm das glauben, denn die Natur des Weinländers verleugnete sich bei ihm nie. Von uns Allen fiel wohl Keinem der Abschied so schwer wie ihm, was er zwar vor uns zu verbergen suchte, aber es durch sein häufiges Seufzen verrieth.

Es ist Euch bekannt, wie uns die Witterung so überaus günstig war; wir freuten uns jeden Morgen des heitern Himmels und der erfrischenden Luft, wenn die Sonne aus Wald und Nebel hervorbrach, und frohen Muthes zogen wir wie Sommervögel unsere Strasse dahin, Berg und Thal auf und nieder zu dem schönen Schwabenland hinab. Aber auch nicht ohne Abenteuer war unsere Reise, was bei so wandernden Malern nicht anders sein kann. Unter anderen will ich nur eins hier erwähnen, weil der Raum nichts weiteres gestattet.

An einem dieser schönen Herbstmorgen hatten wir etwa zwei Stunden die freundliche Augusta im Rücken. Noch immer über die Schönheiten dieser ehrwürdigen deutschen Stadt ganz in Betrachtungen versunken, ging Jeder die grosse Landstrasse sinnend seines Weges fort, Einer hie und da noch nach den Alpen umschauend, die im Morgenglühen immer glänzender hinter den alten Thürmen und Mauern der Stadt hervorragten, bis uns sie endlich ein vorspringender Hügel verbarg und wir nur noch die weite Fläche des Lechfeldes vor uns

Digitized by Google

hatten. In der Stille des Morgens erscholl plötzlich der schreckliche Feuerruf und ich schaute rechts und links aus in die Gegend, gewahrte aber nichts, bis ich auf einmal Kirchner, unsern vordersten Reisecompagnon, in einer Rauchwolke eingehüllt sah, wobei er, wie von der Tarantel gestochen, mit seinen langen Beinen herumhüpfte und aus sich schlug. Wir eilten so schnell wir konnten ihm zu Hülfe und fragten, was er habe; allein der Schreck hatte ihm die Sprache benommen und nur durch seine Pantomimen liess sich errathen, dass seine Hosentasche brannte. Das Feuer wurde zwar nicht ohne Gefahr, aber doch rasch erstickt; es hatte aber in so kurzer Zeit nicht geringe Verwüstungen an der Garderobe unseres Gefährten angerichtet und sahen nun, wie leicht dieser selbst ein Raub der Flammen hätte werden können. Deshalb tröstete er sich auch, weil es noch so abgegangen, über den Verlust seiner Hosen und Unterkleider. Er hatte, wie er hernach eingestand, die fatale Gewohnheit, beim Feuerschlagen den noch übrigen Schwamm in der Hand zu behalten und dieser hatte beim Schlagen unbemerkt mit Feuer gefangen. Dieses nicht ahnend, hatte er ihn wieder in die Tasche gesteckt. Uebrigens war es noch gut, dass wir nicht weit vom Ufer des Lech waren, in dem wir, wenn sonstiges Löschen vergebens gewesen wäre, unsere Rettung noch hätten suchen können. Seitdem erhielt Kirchner den Spitznamen: Longinus der Feurige. —

Ich erinnere mich so vieler Reisen, aber noch keiner in so heiterer Gemüthsstimmung, und das hat auch seinen guten Grund. Es wird mir jetzt immer klarer, wie sehr wir Deutschen Ursache haben, unser herrliches Vaterland zu lieben und zu preisen. So hat mich z. B. dieser Theil von Schwaben über Hall, Oehringen, Weinsberg, Heilbronn und Wimpfen, den ich vorher noch nicht so genau kannte, in grosses Erstaunen und Entzücken versetzt, durch diese wunderherrlichen Gefilde herab bis zum Main. Lägen sie ausserhalb Deutschland, so bliebe kein Weg und kein Steg unbeschrieben und unbesungen. Wir wollen's aber auch gerne diesen guten Dichtern schenken, welche die Natur mehr verzerren, statt verzieren, und wollen wünschen, dass der Genuss aller Naturschönheit, wie sie unser liebes Vaterland in so grosser Fülle bietet, vom fühlenden und nicht vom lesenden Publikum empfunden und gewürdigt werde. Dass diese Natur aber nicht einzig und allein des Künstlers wegen geschaffen ist, kann man eben so gewiss annehmen, denn durch sie ist grösstentheils aller Sinn für's wahre Schöne irregeleitet worden, so

Digitized by Google

dass Alles vernichtet wurde, was nicht Italienisch, Griechisch oder gar Chinesisch war. — Heil also dem besseren Geiste unserer Zeit, die der Wahrheit ihr Recht einräumt. —

In Ellwangen wurde uns durch Wintergerst ein wahrhaft froher Tag bereitet, und nicht nur durch das Wiedersehen eines alten, trefflichen Freundes, mit welchem sich so manche schöne Erinnerung an frühere Zeit verbindet, sondern auch durch ein Product seines schönen Talents, das er sich bewahrte und über dessen Fülle wir ganz begeistert wurden und unsere Freude nicht genugsam ausdrücken konnten. Bei Jedem äusserte sich derselbe mächtige Eindruck, und unser allgemeiner Wunsch war der: dass doch unsere Freunde in München mit Theil an diesem Genuss hätten nehmen können, und um sich zugleich zu überzeugen, wie leicht man dort eine grosse Meinung von sich haben kann, welche doch gar bald neben so reellem Verdienst schwinden muss. Obgleich Wintergerst von jeher sich als treues Glied der guten Sache mit grossem Eifer anschloss, so hat er doch in dieser Arbeit sich ganz besonders mit Vogel um gleichen Preis beworben, welchen ihm dieser selbst in seiner Bescheidenheit zuerkannte. Wer sollte bei so erfreulicher Erscheinung sich nicht mit Muth und Liebe zu gleichem Streben ermuntert fühlen? Es lebe die altdeutsche — nein, es lebe auch die neudeutsche Kunst!!! —

So sehr uns auch die heitere Stimmung während der ganzen Reise treu blieb, so war ich doch ihres Endes froh, denn ich fühlte bereits durch die gestörte Ordnung der Lebensweise eine nicht geringe Verwilderung in mir, die sich aber bei den sittsamen deutschen Frauen in Frankfurt bald wieder geben wird, weil ich nach meiner alten Neigung gern bei denselben in Gunsten stehe. Rist ist soeben, da ich dieses niederschreibe, bei mir auf dem Zimmer und verspricht selbst noch einige Zeilen beizulegen.

Unsern lieben Freunden, denen wir insgesammt unseren herzlichsten Gruss entbieten, wünschen wir viel Heil und Beharrlichkeit, denn der Kampf gegen die Lüge wird sich in unserer Zeit immer mehr und mehr offenbaren, und es darf sich doch Keiner als unberufen fühlen, bei einem guten Werk die Hand thätig mit anzulegen. Wo wir uns auch im Leben wiederfinden, so wird's doch Jeden freuen, auf gleichem Wege gleiche Gefühle zu finden, denn wer jetzt noch schläft, ist der Sonne nicht werth, die uns einen besseren Tag verkündet.

Wie ganz anders ist's doch zu leben, wo sich die Freiheit in Wort und That äussern darf, als da, wo die Wahrheit

Digitized by Google

das Licht scheuen muss. Es leben die braven Württemberger! —

Die Wenigen, welche bei unserem Abschiede nicht zugegen waren, wie Rehle, Lips, Quaglio und Andere, grüsst herzlichst von mir, sowie alle die Biedermänner Eures Kreises. Ich bin und bleibe Euer getreuer Schwabe. —

Frankfurt, 28. März 1816.

Cornelius hat einen sehr traurigen Brief geschrieben. Er ist fast den ganzen Winter krank und kann nicht arbeiten. Hart genug für Frau und Kind. Dabei klagt er sehr über Mossler, den er über Erwarten so sehr zu seinem Nachtheil verändert gefunden und wenig Hoffnung für ihn übrig behalten zu haben scheint.

Cornelius hat die Dedication an Goethe und nun auch die Platte zur ersten Lieferung abgeschickt. Die Dedication ist sehr schön und kurz abgefasst. Zugleich hat er einen Brief an Goethe selbst abgeschickt. Sonst schreibt er nichts Neues. Aber eine traurige Nachricht muss ich Dir von Flemmings mittheilen. Der kommt vor einigen Tagen hierher — vermuthlich dem Irrenhause entlassen — und sucht mich auf. Ich erschrecke und freue mich zugleich seiner Genesung, aber nur zu bald entdecke ich seine alte Krankheit. Und was thut er hier? Giebt ein polyglottisches Declamatorium in 12 Sprachen, wie er solche schon in Coblenz, Trier und Mainz gegeben, und will sich auf solche Art nach Rom betteln. Wie weit er kommen wird, weiss ich nicht, denn ich habe, um keinen Scandal zu erleben, die ersten Honorationen davon präcavirt, weil er sich auf mich, als den einzigen Bekannten, beziehen wird. Hodermann hat ihn gleich abgewiesen. Dabei habe ich an Daniels in Cöln und seine Eltern in Neuss seinetwegen geschrieben. Unterdess arbeitet er immer fort, sein Declamatorium durchzusetzen, wird aber schwerlich damit zu Stande kommen. Noch jammert er, dass er sich so verlassen sehe; aber ihm ist weder durch Liebe, noch mit Geld oder etwas Anderem zu helfen.

Von Overbeck hat Hr. Wenner heute auch einen Brief erhalten, worin unter Anderem steht: dass er mit Cornelius und Catel, also zu Drei, einige Zimmer für einen dortigen Particulier aus Berlin al fresco malen sollten. Wie Catel

Digitized by Google

dazu kommt, begreife ich nicht. Wie reimt sich das zusammen? Modern, antik, Berlin und Rom!!! — *)

Frankfurt, 9. May 1816.

Von Cornelius sind vorige Wochen die drei letzten Platten, Valentin's Tod, die Dedication und das Titelblatt angekommen. Ich sage weiter nichts, als dass Du nun eilen möchtest, hierher zu kommen und sie zu sehen, denn sie Dir zu schicken, steht nicht bei mir, da sie nächstens an Goethe abgeschickt werden; per la gratia di dios il nostro Pietro e venuto maeste perfettamento. Wie gross die Freude über diese Arbeit bei mir und allen seinen Freunden war, ist nicht zu sagen; ich fürchte nur, der Contrast gegen alle vorigen Blätter werde etwas sehr gross sein, denn Du hast keine Idee von ihrer Vortrefflichkeit.

Von Kirchner habe ich lange keine Nachricht. Vor 14 Tagen war ich in Heidelberg, für Boisserée eine kleine Zeichnung zu vollenden, welche gestochen werden soll. Wintergerst soll bald nach Heidelberg und da in dieselbe Function treten wie in Aarau. Der kurze Aufenthalt in Heidelberg war mir von sehr grossem Vortheil für die Kunst, und wenn Du hier bist, werden wir Vieles darüber zu sprechen haben.

Rist lässt Dich grüssen. Ihm fehlt es nur an Rüttelung, dann wird es bei ihm schon gehen. Schreibe mir bald, was ich hoffen darf.

Aschaffenburg, den 6. September 1816.

Innerlich wie äusserlich fühle ich den Mangel an Gottes Segen. Du weisst, was ich damit sagen will, denn bei allen Unternehmungen ergiebt sich eine solche Unfruchtbarkeit, dass ich diese Epoche mit den sieben magern Jahren vergleichen möchte. Ich bin schon so daran gewöhnt, dass ich es nicht mehr so schmerzlich fühle, doch in gewissen Momenten, namentlich in freundschaftlichen Verhältnissen, wird es mir oft sehr bitter und drückend. Den schlimmsten Einfluss aber hat

*) Franz Catel, in Berlin 1789 geboren, befand sich schon seit 1809 in Rom. Er malte Historien-, Landschafts- und Genrebilder und zeigte dabei eine grosse Technik.

Digitized by Google

es wohl auf meine Arbeiten, so dass, wenn nicht eine mächtige Hülfe eintritt, ich sobald noch keine Erlösung sehe. Es ist mir ein schlechter Trost und stellt mich in kein besseres Licht, wenn ich mich mit den römischen Freunden vergleiche, denen es noch viel schlimmer geht, wie ich letzthin aus einem Briefe von Cornelius an mich vernommen habe. Dort kann's Einen nicht wundern und es ist nicht zu läugnen, dass, bei rechtem Licht betrachtet, die Kunstliebe viel seltener und kälter geworden ist. So lange die grössten Künstler rege, thätig und begeistert waren, wie es in den Kriegsjahren der Fall war, ging auch etwas auf die Musenfreunde über. Wenn man sagt, dass die Kunst nur im Frieden gedeihe, so muss das ein ganz anderer sein als der jetzige, der mir mehr wie ein dumpfer Schlaf vorkömmt. Du siehst das wohl anders als ich, aber Jeder nach seiner Art. Darum verkenne ich das Ringen und Gähren noch verborgen scheinender Kräfte keineswegs.

Doch nun weiter, was mich betrifft. Von Wenner habe ich bereits 400 fl., nämlich 200 fl. erhielt ich noch in München und die andern 200 fl. hier. Bis zum Juni hatte ich Kost und Logis bei Wenner; sein Anerbieten war mehr freundschaftlich als merkantilisch. Wäre ich mit seinem Bilde, das ich bereits angefangen, glücklicher gewesen, so hätte ich dadurch einen grossen Theil meiner Schuld gegen ihn tilgen können. Rechne ferner, dass Wenner theils durch meine, theils durch unsere Schuld mit diesem Werk schon im vierten Jahre herumgezogen ist, dass er früher bereits fünf Zeichnungen cassirte, und, wenn es gut gehen soll, noch zwei (die langen Apostel), dass er die Rist'sche Platte gleichfalls verworfen und gewiss nicht mit Unrecht, dass er Mossler 400 fl. für nichts und wieder nichts vorgestreckt, dass es noch ein halbes Jahr bis zur Herausgabe hingehen kann und schliesslich noch das Risico beim ganzen Unternehmen. Das musste ich oft hören und mir auch selbst sagen. Sage nun, lieber Barth, was kann ich da noch Forderungen machen? Ich sage Dir: nur die alleräussersten, die mir die Noth geradezu gebeut; dann aber auch keinen Heller weiter.

Unter solchen Aussichten quäle ich mich schon ein Jahr und sehe ich noch immer kein Ende ab. Ich will's aber noch gern ertragen, wenn ich nur mit Ehren abziehe. Nun höre aber, wie es mit der Arbeit selbst geht. Im Ganzen besser, als es die Früchte beweisen, und zwar darum, weil meine grösste und letzte Platte, die meine Mühen zu krönen versprach, durch einen einzigen Fehler beim Aetzen zwar nicht verdorben wurde, aber doch meinen grössten Fleiss unbelohnt

Digitized by Google

liess: nämlich die erste Tinte, die feinsten Töne, haben zu stark gefressen. Das ist das Unglück. Dadurch ist nun meine Anstrengung für die ausserordentliche Ausführung, womit ich die ganze Platte behandelte und zur vollkommensten Zufriedenheit Rist's beendigt hatte, verloren gegangen. Wie mich das schmerzt, mag ich nicht wiederholen. Warum ich Dir dieses so ausführlich mittheile, ist: dass Du versichert sein kannst, dass meine nun folgenden Arbeiten (wenn nicht alles Unheil über mich herein kommen soll) gewiss so vollenden werde, dass Du Freude daran haben sollst und ich die Ehre zu ernten hoffe. Doch, sei es auch nicht zu meinem Ruhme gesagt, ich bin so schüchtern worden, dass ich lieber statt Ehre Schaden sagen möchte, um es nicht zu berufen, denn jedesmal muss ich für so hochmüthige Aeusserung büssen. — Noch muss ich bemerken, dass ich, seit es mit dem Radiren leichter geht, recht grosse Liebe und Freude für die Sache habe. Wo aber die Kräfte fehlen, muss man mit der Geduld ausreichen. Dies haben wir recht nöthig und uns oft zuzurufen: patientia vincit omnia.

Wäre ich nur erst einmal aus dieser Schlamasse heraus — denke ich wiederholt — für die Zukunft sollte es schon besser gehen. Es wird aber, glaub' ich, nicht wahr, denn so wie ich bin, komme ich auf keinen grünen Zweig, und wenn's recht weit kommt, werde ich ein ehrsamer Maler, aber weder Meister noch Herr. Ich bin so lange darüber im Irrthum gewesen, und das ist wenigstens gut, um die Lust nicht zu verlieren; aber jetzt wird mir's immer klarer, je näher ich den Vierzigen komme. Was ist nun aus allen unseren kühnen Wünschen, unsere goldenen Ahnungen der Jugend, unserem glühenden und liebevollen Herzen, das so trotzig in die Welt hinausgestürmt und nach seinem Ideal gestrebt, geworden? Soll man nicht schamroth werden, wenn es nicht einen einzigen Punkt gefunden hätte, daran seinen Anker zu befestigen? Nein, ich will mich nicht weiter absorgen. Lass' mich, lieber Carl, nur der Ueberzeugung leben, dass wir die Seele noch nicht verloren geben, mag auch der Körper Schiffbruch leiden. Die mit uns schwimmen sind Reisegesellschafter. Hie und da sind wir doch gut aufgenommen worden. —

Cornelius schrieb mir darüber so Manches — der Unglückliche. — Aber was können wir für einander thun? Trostes genug für ihn, dass er sich selbst aufrichtet durch Vertrauen und Liebe, denn seine Seele ist darin männlich und sein Ziel, das er durch das ganze Leben verfolgt, dasselbe: Liebe für Kunst und Ehre, die aber im ewigen Kampf mit

Digitized by Google

seiner wilden Natur liegen, welche etwas mehr will. — Das sind Räthsel, die er lösen soll. Durch Kreuz kam er zu Gott und so hat er gewiss den Schlüssel und den rechten Weg gefunden. Cornelius ist es gewiss, der auch unsere vollste Liebe verdient. — Ich wollte, ich könnte ihn aus seiner Gefangenschaft erlösen, wie er jetzt Rom nennt. Mit Mossler ist er jetzt zufriedener; er soll brav malen, aber entsetzlich langsam. Sie malen jetzt zu Vier dort an einem Saal: Cornelius, Overbeck, Schadow und Veit. *)

Aus Aschaffenburg zu Ende des Jahres 1816.

Ich hoffe, lieber Freund, wenn uns je noch bessere Tage beschieden sind, als in der letzten Zeit, dass wir sie dann wohl zu einiger Erholung nöthig haben werden. Dir wünsche ich sie mehr als mir, denn ich bin so ziemlich daran gewöhnt, und mir deucht, als wäre es mir sehr heilsam; nur kränkt mich das im Innersten, wenn Andere um meinetwillen darunter leiden sollen. Athmen wir denn die düstere Stubenluft noch so fort, die jetzt ohnediess die unvermeidliche ist, bis wir um so freier die schöne Frühlingsluft und mit ihr neues Leben athmen können. Deine Nähe wäre mir auch jetzt schon lieb, aber wenn ich an Nürnberg denke, will ich lieber warten, als solchem Verhältniss das wieder opfern, wie ehemals, denn es kommt dabei doch nichts Grosses und Erfreuliches heraus. Wir haben auch Hoffnung, dass sich bis dahin in Frankfurt Mancherlei entschieden haben wird für uns, d. h. für Cornelius. Der alte reiche Städel ist daselbst gestorben und hat sein Vermögen von $1^1/_4$ Million der künftigen Kunstanstalt vermacht, wobei nichts natürlicher und billiger wäre, als Cornelius dahin zu berufen. Cornelius hat zwar viele Hoffnung, aber Du weisst, wie das Schlechte immer Meister bleibt und so müssen wir's blos für ein Glück oder Gnade ansehen, wenn so sein Wunsch in Erfüllung gehen sollte.

Hätten doch die Boisserée noch nicht so weit mit Preussen angebunden, dann liesse sich von Allem viel Grosses und Schönes erwarten. Wir müssen aber in dieser Sache Gott walten lassen.

---

*) Die bekannten Fresken in der Casa Zuccaro, die dem kunstsinnigen preussischen Generalconsul Bartholdy gehörte.

Digitized by Google

Heidelberg, 8. April 1817.

Meine Reise hierher wurde bis Ende Februar hinausgezogen, weil ich früher hier nicht den passenden Raum zum Zeichnen gefunden hätte. *) Dann machte ich mich aber sogleich an die Arbeit und zeichnete nach van Eyk die Verkündigung (ein Flügel seiner heil. drei Könige). Ehe sie fertig war, schrieb ich an Wenner, dass ich jetzt mit den acht Platten so weit fertig sei und dass ich die zwei letzten Zeichnungen aus zwei Hauptgründen nicht selbst radiren könnte, erstens, weil Boisserée es wünscht, sie gut radirt zu sehen, und da ich's nicht vollenden kann, weil Du nach Italien wolltest, da müsste es ein Anderer, entweder Du oder Ruscheweyh, übernehmen, und zweitens musste ich Wenner auch vorstellen, dass ich auf solche Weise wie bisher nicht länger bestehen könnte, und bat ihn, auf meine ökonomischen Verhältnisse Rücksicht zu nehmen. Bis jetzt erhielt ich darauf noch keine Antwort.

In diesem Winter habe ich eine Landschaft so nebenbei fix und fertig gemalt, welche ich für ziemlich gelungen halte, die Jedem gefällt und die mich wieder aufgemuntert hat, den Pinsel zu exerciren. Ich könnte sie fast für einen Koch ausgeben. Lache nicht über meine Eitelkeit, denn ich muss jetzt anfangen, mich selbst zu loben, weil Andere meine Bescheidenheit tadeln. Indessen weiss ich wohl, dass man es Allen doch nicht recht machen kann. Auch wäre es Zeit, einmal etwas Ordentliches zu Tage zu fördern, denn ich bin nun alt genug. —

Heidelberg, 15. Juli 1817.

In diesen Tagen war Quaglio aus München hier. Er kam vom Rhein herauf, wo es ihm aber nicht so gefiel als er erwartet. Ich verstehe das nicht, denke aber, dass es manchmal so kommt wie mir in Nürnberg. Auch ist gegenwärtig Jean Paul hier. Seine Persönlichkeit söhnt mich völlig mit seinen Schriften aus. Er ist ein vortrefflicher Mann. Hier widerfährt ihm viel Ehre, und letzten Sonntag war grosse Wasserfahrt nach unserm geliebten Untersteinach mit Musik, Gesang, Tanz, Essen, Trinken, Schiessen, Lorbeer- und Eichenkränzen etc. und ein herrlicher Sommertag begünstigte seine

*) Xeller hielt sich vorher einige Zeit in Aschaffenburg auf.

Digitized by Google

Dichterkrönung. Es war in der That schön und erinnert mich an Frauenlob's Geschichte in Mainz, wo ihn die Frauen so hoch verehrten.

Wintergerst's Zeichnung über diesen Gegenstand solltest Du jetzt fertig sehen, es ist mir das Liebste von seinen Arbeiten. Auch war dieser Tage Passavant, ein Freund aus Frankfurt, hier, der von Rom kam. Er erzählte Wunder von der Freunde Arbeiten und ihrem Eifer, überhaupt viel Gutes, so dass für ihren Muth wie ihre Liebe zur Kunst für die Zukunft Manches zu erwarten ist.*) Es kamen vielerlei Arbeiten von daher nach Frankfurt.

Mit meiner Gesundheit geht's besser, kann aber nicht viel Fatigue ertragen.

Heidelberg, 4. Februar 1818.

In Deinem nächsten Briefe hoffe ich von Dir recht viel über die dortigen Verhältnisse**) zu erfahren. Lasse Dich die Mühe nicht reuen, mir einen recht ordentlichen Bericht zu erstatten, ich werde mich in anderer Weise revangiren. Am meisten interessirt mich, welche Wirkung überhaupt die so höchst wichtige Rom's sowohl von aussen nach innen als umgekehrt in Dir hervorbringen mag. Glaube mir, lieber Carl, dass ich seinen ganzen Genuss und Werth recht zu schätzen verstände, wäre ich noch ein Mal unter Euch und den goldenen Hallen des Vaticans gegenüber. Denke an der Treppe Trinitas daran, wie oft ich von da mit inniger Freude hinübersah und wie oft ich mich gesehnt, diesen Genuss mit dem Freunde zu theilen, wie oft ich im Sonnen- und Mondenschein nach dem Norden geschaut, denn so viel Uebermass kann man nicht für sich allein behalten. Ich beschwöre also Deine deutsche Seele, dass sie in Liebe auch der Abwesenden gedenke, und das in Werk und That uns kund zu thun, und sei es auch nur mit der Feder, was unter Euch vorgeht.

Es ist traurig, so fern und geschieden von dem einzig und unauflöslich Verbundenen, von den treuesten lieben Seelen auf Erden getrennt und vom Edelsten zugleich verlassen zu

---

*) David Passavant, ein geborner Frankfurter, Historienmaler und Kunstschriftsteller, hatte sich, nachdem er den Feldzug von 1814 mitgemacht, in Paris unter Le Gros ausgebildet, worauf er nach Rom ging. Von da zurückgekehrt, wurde er Inspector an der Kunstschule des Städel'schen Instituts.

**) In Rom. Barth war im Sommer 1817 dahin gegangen.

Digitized by Google

sein, verbannt zu sein von ihrer wunderthätigen Kraft, mit der sie uns im Vaterland beistehen könnten, denn wir sind ohnmächtig ohne die Helden, die im Kampf erfahren und mit mächtigen Waffen gerüstet sind. Doch Geduld! Ihr Panier sei auch das unsere! Lass' nur die Liebesflamme lodern, und das Leben kann nicht welken. Jung zu bleiben in diesem Sinne, ist das Schönste, was wir erringen, denn in der Jugend ist Lust, Kraft und Liebe, also Alles, was zum Aufschwung nöthig ist. Sollte Euch dort der Weg nach Germania so fremd werden, dass Ihr denselben nicht mehr auffinden könnt, so würde ich bestimmt noch einen nach Italien finden, denn so lieb mir auch mein Vaterland ist, so ist's doch weniger der Boden als die Menschen, wodurch wir es lieb gewinnen. Werdet ihm also nicht ganz untreu, damit Andere nicht auch dadurch versucht werden. —

Was sonderlich Neues giebt's hier nicht. Von Frankfurt theilt mir ein Freund mit, dass die dortige Anstalt der Städel'schen Akademie wenig Hoffnung verspricht, wobei ein Künstler, und zwar ein tüchtiger, sich freuen dürfte. Es sind wahre Abderiten-Streiche, die sie anfangen, z. B. kaufen sie das Rothe Haus für 230,000 fl., um jetzt eine Akademie darin herzurichten. Sie hätten zu diesem Zweck in der ganzen Stadt kein ungünstigeres Local auffinden können und dergleichen Streiche machen sie genug. Unlängst sprach ich mit Sulpiz Boisserée darüber und äusserte auch, wie unverzeihlich es wäre, dass nicht seine Sammlung damit vereinigt worden sei und überhaupt mit dem Volk so wenig anzufangen wäre. Er meinte: Etwas Relles liesse sich doch nicht mit dem Kaufmannsvolk anfangen. Im Grunde aber stellen die Herren Boisserée auch ihre Forderungen zu hoch und ist in Summa vor der Hand wenig Heil davon zu erwarten. Mit Preussen scheint's, Gott sei Dank! aus zu sein, denn dahin wär's das Schlimmste. Uebrigens — unter uns gesagt — treiben es die Boisserée's in's Weite. Es geht mich zwar nichts an, aber ich kann so einseitige Parteilichkeit nicht leiden. Seid froh, dass Ihr von dem Afterzeug keine Notiz zu nehmen braucht. Es ist im Grunde nur der tolle Bertram daran Schuld. Doch behalte das ja für Dich. Da sie sonst äusserst gut und freundlich gegen mich sind, so wäre es undankbar, sie kränken zu wollen. Es wird sich ja, wie Alles in der Welt, so fügen, wie es zu seiner Zeit beschlossen ist. Wahrheit und Recht siegen doch am Ende über jeden Irrthum. —

Schreibe mir auch von Koch recht Vieles, den Du von mir grüssen sollst; die andern Alle aber, besonders unsern

Digitized by Google

lieben Cornelius, Overbeck, Mossler, Colombo, Schadow, Fohr, Veit und Alle wie sie Namen haben und die mich kennen, Ruscheweyh auch nicht zu vergessen.

Nun, hoffe ich, habe ich meine Schuldigkeit gethan und das Schreiben ist an Dir.

Heidelberg, 1. November 1818.

Du hast Dir durch Deinen grossen und lieben Brief viel Dank bei mir erworben, den ich Dir kaum zu erwiedern im Stande bin.

So eben komme ich von einer Rheinreise aus Cöln zurück, und freute mich Dein Brief um so mehr, als wir in Cöln, Angelsdorf, Coblenz und Frankfurt viel von den römischen Freunden gesprochen und auch Eurer oft in herzlicher Freude gedacht, Euer Wohl beim neuen 1818er getrunken haben und, wie natürlich, die Matadoren hoch leben liessen.

Ich unterlasse, Dir, lieber Carl, viel darüber zu schreiben, was das Erscheinen von Cornelius' und Overbeck's Werken auf mich und unsere Freunde gemacht hat, und versichere Dich nur, dass die Bekehrung der Welt, wenn sie je möglich ist, doch nur von Rom ausgeht; aber gleichviel von Deutschen oder Welschen? — Nein!!! — Ich wünsche, Ihr sässet Alle in unseren deutschen Auen. So wenig ich auch in Deinen Ton über die Italiener einstimmen werde, so möchte es doch zum Wohl deutscher Kunst herrlich und heilsam sein, wenn unsere so tüchtigen Freunde durch ihre Kräfte und Talente mehr erfreuten. Ueber die Arbeit selbst kann ich vielleicht etwas weiter unten noch etwas sagen, so wie über die Kunst überhaupt.

Solltest Du nicht meine Rheinreise, welche sieben Wochen währte, missbilligen, indem Du mich früher öfter darauf aufmerksam gemacht hast, dass ich durch vieles Reisen nichts gewinnen, wohl aber in mancher Hinsicht verlieren könnte? Gottlob, dass ich das jetzt ebenfalls einsehe. Aber das Mal stand es durchaus nicht bei mir, die Reise zu unterlassen. Cöln und unsere dortigen Freunde, besonders Daniels, sah ich seit 11 Jahren nicht mehr. Wintergerst war ebenfalls noch nicht am Rhein, und in pecuniärer Hinsicht hatten wir die Kosten unterwegs gedeckt, indem wir mit vier andern jungen Künstlern an der Mosel bis Trier und längs dem Rhein ungefähr 36 Zeichnungen für einen Kunsthändler zu

Digitized by Google

machen hatten. Für meinen Theil war aber der Zweck der Reise kein anderer, als Cöln selbst und Daniels und Angelsdorf zu sehen. Es war gewiss von grossem Interesse, diese Menschen alle wieder zu finden, und zu sehen, was ein Zeitraum von 11 bis 12 Jahren Alles umgestaltet. Ist die Erfahrung dabei auch nicht immer erfreulich, so ist sie doch lehrreich. Daniels ist noch der alte treue und redliche und zugleich thätige Mensch und Freund, wie wir ihn früher kannten. Seine Verhältnisse haben sich wohl auf mancherlei Weise geändert, aber nicht sein Charakter. Eben dasselbe kann man von dem Angelsdorfer sagen, was Cornelius nicht minder erfreuen wird. Dagegen die anderen Freunde, wie die Sandt's, Flemmings und andere Bekannte haben mehr oder weniger ihre Gesinnung geändert, aber ich weiss nicht, ob diese Erfahrung eine allgemeine oder nur eine individuelle ist. Mir scheint, dass nur Wenige aus der Menge sich vor der Philisterei bewahren können, selbst von Denen, die in der Jugend viel Kraft und Energie zeigten.

Mir war diese Reise als Künstler von nicht wenigem Interesse, und obgleich der Rhein mir so lange bekannt ist, so war mir sein Wiedersehen doch ganz wie neu und viel schöner vorgekommen, als er je in meiner Erinnerung lebte. Cöln z. B. war mir doppelt so lieb und bedeutend, ja, erst jetzt, nachdem ich Rom gesehen, konnte ich die Grösse dieser alten deutschen Stadt nach ihrem wirklichen Werth erkennen. Ich spreche hier nicht in Bezug auf den Raum, sondern dem Gehalt nach. Deutschland ist wahrlich ein herrlich Land und ich stimme ja immer bei, wo es sein Lob und Verdienst gilt. Aber Jedem das Seine!

Die Mosel bis Trier ist ein neuer Schatz von Schönheit, den wir kennen lernten, und gehört zu den schönsten deutschen Gegenden und, Gottlob, noch nicht so oft beschrieben wie der Rhein. Dazu ein gutes, braves Völkchen. Trier selbst ist durch römische Monumente merkwürdig und hat vortreffliche Umgebungen. Es mag den alten Römern da wohl behagt haben.

Auf den Aachner Congress mochte ich nicht hingehen und auch Wintergerst dachte mit mir, weshalb wir uns nur auf Cöln und den Rhein beschränkten, wo wir denn auch bei der trefflichen Witterung Alles genossen, was der schöne Herbst in diesem Lande bietet.

Ueber die weiteren Aussichten, wie es in Deutschland und namentlich mit der Kunst steht, lässt sich wenig mehr sagen, als was durch Reisende bekannt wird. Einen jungen Maler

Digitized by Google

lernte ich dort kennen. Obwohl ich nichts von seinen Arbeiten gesehen, so darf man, aus dem Urtheil Anderer und seiner eigenen Person zu schliessen, wohl glauben, dass er ein ausgezeichneter Künstler sein oder werden wird. Mossler kennt ihn. Er heisst Begas. Er geht vielleicht bald nach Rom.

In Frankfurt geht's mit dem Städel'schen Institut so schlecht als möglich. Mit diesen Rindsköpfen ist durchaus nichts anzufangen, obgleich noch zur Stunde viele brave Männer Alles aufbieten und unermüdlich sind, für die Zukunft ein besseres Resultat zu erzielen. Hier komme ich nun aus meiner Erzählungsweise auf Reflexionen, die ich nicht unterdrücken kann und welche zugleich einige Sätze Deines Briefes beantworten können.

Du glaubst, es rege sich doch unter Gelehrten, Philosophen, Künstlern und dergleichen Leuten ein ganz anderer Geist als bei andern Nationen. Ich will das nicht widerlegen und traue mir überhaupt nicht zu, unsere Zeit so ganz zu übersehen oder zu verstehen, wie man es oft aus einzelnen Erscheinungen zu können glaubt, vielmehr stelle ich das als die schwerste Aufgabe Denjenigen anheim, die mehr wissen als ich. Aber was meine schwache Einsicht zu begreifen vermag und mir die Sache erscheint, habe ich bis jetzt noch immer nicht so viel Vertrauen zu all dem Wesen und Treiben unserer Zeit fassen können, um so unbedingt mit Dir übereinzustimmen. Betrachte ich die Ausgezeichnetsten unseres Volkes, so sind Derjenigen, welche auf der Seite des Wahren stehen und aus diesem Gesichtspunkte handeln, nur blutwenige. Viel Lärmen und Geschrei ist bei Vielen, aber nichts weiter als leeres und wenn man diese Individuen sich in der Nähe betrachtet, findet man etwas ganz Anderes, als man vermuthen sollte. Das, was wirklich helfen kann und sollte, ist noch immer unbeachtet geblieben. Ich rede hier von der grossen Zahl unserer grossen Männer. Hier zu Land habe ich Gelegenheit genug, den Geist der neuen Lehrinstitutionen und was dahin zu zählen ist, näher kennen zu lernen; aber ich verstehe es entweder nicht oder meine Einsicht ist zu beschränkt, oder es war zu allen Zeiten, wo eine solche Krisis eintrat, schwer vorauszusehen, welche Entwickelung oder Vollendung oder Gestalt sie erhalten werden. Mir ist als verwirrte sich Alles mehr durch die unzähligen Combinationen, welche unsere politischen, religiösen und gelehrten Verhältnisse im Gegensatz zu der einfachen bürgerlichen Existenz erfordern; der Grundangel scheint mir gelöst, worin sich sonst Alles bewegte und festigte. Und wie sollte eine neue Ordnung der Dinge

Digitized by Google

sich auf diesen Trümmern gestalten können? Ich finde hierzu nicht die Sprache, was ich damit Alles sagen möchte; allein ich glaube, Du verstehst, was ich nur andeute. Ich glaube, wir können nichts Besseres thun, als nach dem Maasse unserer Einsicht das zu ergreifen, wie es uns eben erscheint und so vertrauensvoll dem geheimnissvollen Gang der Vorsehung, ihrer Wirkung und Folgen Alles anheim zu stellen. Denn gar zu klein erscheint mir das Licht der menschlichen Erkenntniss und aller Weisheit, wie sie unsere Zeit preist im Vergleich zu derjenigen, welche den Geist unserer Alten erleuchtete und leitete. Zu der Grösse, Einfachheit, Tiefe und Wahrheit vermag sich unser egoistisches Zeitalter nicht zu erheben. Es ist ein hartes Urtheil, womit wir uns richten müssen, und wie gerne möchte ich mich eines Besseren überzeugen. Eines tröstet mich nur noch: dass ich mich darin irren kann. Denke auch nicht, als ob ich an allem Guten verzage, denn sobald wir uns nicht stören lassen, Alles von der besten Seite aufzufassen, so entsprechen wir unbedingt unserer Bestimmung. Wie Vieles liesse sich über diesen Gegenstand sagen, und am Ende wäre es doch so viel als nichts, weil mein Brief nicht dazu ausreicht.

Auf meiner Reise nach Cöln lernte ich auch Görres kennen und fand ihn, wie ich mir dachte und seine Schriften ihn charakterisiren, als einen revolutionären Kopf. So viel ist doch wohl gewiss, dass bei solcher Leidenschaftlichkeit und Unruhe des Gemüths kein fruchtbares Wirken möglich ist, und wie Viele betrachten ihn doch als einen Stern seiner Zeit. Grosser Verstand ist ihm nicht abzusprechen. Solcher Männer haben wir noch Viele!*) Alle arbeiten und bauen für sich und aus sich heraus, und, wenn ich's aufrichtig sagen soll, auf nichts, denn die meisten unserer grossen Lichter erkennen nur sich als Licht und negiren allen historischen Glauben. Gottlob, dass wir von Solchen unser Heil nicht zu erwarten haben! —

Unter den Professoren der neuen Universität zu Bonn sind Arndt, A. W. Schlegel, Windischmann und Seiler von Landshut von Ruf. Von Görres war früher auch die Rede, ist aber wieder still geworden. Auf meiner Reise hatte

*) Der später stockultramontane Joseph Görres war damals ein Erzliberaler und galt als Revolutionär. Zur Zeit der französischen Revolution war er einer der Enragirtesten am Rhein und gab das „Rothe Blatt" heraus. Später Professor in Coblenz redigirte er den „Rheinischen Merkur." 1819 musste er nach Frankreich entfliehen.

Digitized by Google

ich das Unglück, Windischmann mit seiner Familie zu verfehlen, was mir insofern doppelt schmerzlich war, als wir Beide in Rüdesheim übernachteten, ohne dass Einer vom Andern etwas wusste. *)

Vor meiner Abreise erhielt ich noch einen Brief von Schumann aus Esslingen. Er wohnt jetzt in Böblingen bei Stuttgart. Der Inhalt seines Briefes war mir sehr erfreulich. Obgleich ich seit 6 oder 7 Jahren keine Nachricht von ihm hatte, war es mir doch, als wären wir nie getrennt gewesen, so viel Liebe und Eifer für alles Schöne und Gute leuchtet aus seiner Seele. Er hatte traurige Verhältnisse und Widerwärtigkeiten aller Art zu bestehen, ist aber als wahrer Christ doch glücklich und zufrieden. Ich hoffe, dass wir uns nun wieder öfter schreiben.

Dietrich wird nunmehr auch wieder in Rom sein. Er war hier und gefällt mir besser als sonst. Ich wünsche, dass es ihm gut geht; von Aussen hat er keine Noth. Grüsse ihn herzlich.

In Deinem nächsten Brief würdest Du mich sehr erfreuen, wenn Du etwas ausführlicher über die dortigen Verhältnisse und Ansichten unserer Freunde schreiben wolltest, namentlich in religiöser Beziehung. Ich sehe nicht ein, warum dieser wichtige Gegenstand nicht näher besprochen werden sollte. Traurig genug, dass bei uns auch wenig mehr von dieser Materie die Rede ist, es beweist nur, wie wenig Interesse sie für uns hat. Wohl sehe ich je länger je mehr ein, welch ein Resultat bei den meisten Convertiten zu Tag gekommen, aber das hebt die gute Sache nicht auf; vielmehr denke ich mich daran zu halten, was mir bisher zum Besten gedient. Sehr gern möchte ich Näheres über Overbeck's Lage hören, denn alle seine Freunde nehmen den herzlichsten Antheil daran. So viel ich nach Deinem Briefe vermuthe, will mir es nicht scheinen, als wenn er bei dem Entschluss, eine Frau zu nehmen, gut fahre. — „Was geht das uns an!“ kann ein Anderer sagen; allein da müsste man Overbeck weniger lieben. Der verdient ein herz- und seelengesundes Weib. Ich kann mir auch gar nicht vorstellen, dass ihm unter diesen Leuten und gelehrten Frauen wohl werden kann. Ist das ein voreiliges Urtheil, so soll mich das um so mehr freuen. Doch bitte ich Dich nochmals, mir Näheres darüber zu sagen.

---

*) Windischmann, ein geborner Mainzer, war damals Professor der Physiologie und preussischer Medicinalrath. Er hatte sich bereits einen Ruf als Schriftsteller erworben

Digitized by Google

Du glaubst nicht, wie es mich und Wintergerst freute zu hören, dass Cornelius mit seiner Frau so weit glücklich ist. Ebenso erbaut es mich, dass Ihr Beide in so gutem Vernehmen zu einander steht, weil ich nichts Besseres wünschen kann.

Ich muss über den Punkt der Religion noch etwas nachholen. Du schreibst, als wenn ich Dich mit meinen jetzigen Ansichten erst bekannt machen müsste. Einestheils hast Du ganz recht, denn indem wir weiter gehen, ändert sich der Gesichtspunkt, obgleich die Hauptansichten immer dieselben bleiben werden, nämlich über die Nothwendigkeit der Einheit der Kirche und über das innere lebendige Christenthum, also von innen und aussen übereinstimmend ein Glied der Kirche zu sein. Dabei scheint mir lässt sich nichts entgegen haben, vielmehr bestärke ich mich täglich mehr in der Schönheit und Vortrefflichkeit wie in der tröstlichen und fördernden Wahrheit einer Institution, wie die der Kirche, und es mag Neues oder Altes wieder an die Stelle dessen kommen, was freventlich verloren ging, so wird sich doch das Aechte behaupten und das Falsche vom Wahren sich sondern. Aus lebendiger Erfahrung habe ich mich überzeugt, dass unsere Zeit noch nicht geeignet ist, die Wahrheit, wo sie vorhanden war, wieder in sich aufzunehmen, und wir sind von der Einheit des Glaubens weiter entfernt, als es in früherer Zeit der Fall war, oder man müsste Unglauben Toleranz nennen. Darin ist freilich die Mehrzahl einig. Ich will dabei nicht verkennen, dass auch unsere Zeit ihr Gutes für sich haben mag, und wenn ich Dir unzufrieden mit der jetzigen Welt scheine, und in Anerkennung ihrer Vorzüge nicht billig genug, so darfst Du es meinetwegen dem Mangel an richtiger Beurtheilung zuschreiben, nur wünsche ich, davon erst überzeugt zu werden. So z. B. glaube ich nunmehr, dass eine Reformation nicht sowohl von Oben her, also von den Regierungen ausgehen werde oder müsse, sondern dass aus der grossen Masse, welche offenbar in wahrer Aufklärung (neben der Afterbildung) doch grosse Fortschritte gemacht hat, ein neuer lebensfähiger Stoff sich entwickeln und gestalten könne, wenn ich auch noch nicht einsehe wie? — Schon aus der Natur des Christenthums lässt sich das erwarten, weil jedem Individuum die Aufgabe gestellt ist, an sich selbst mit dem Bessern anzufangen, um zur allgemeinen Vervollkommnung zu gelangen. Wie könnte eine göttliche Lehre auch anders diesem Zweck entsprechen! —

In andern Nebendingen werden sich unsere Meinungen noch öfter ändern, je nachdem wir an Einsicht und Erkenntniss

Digitized by Google

weiter kommen, oder durch Prüfung berichtigen; aber im Wesentlichen sind wir ganz gewiss einverstanden. Deshalb wäre es mir sehr wichtig zu vernehmen, wie Cornelius, Overbeck und Diejenigen darüber gesinnt sind, welche auch früher Dasselbe erkannten und bekannten. Schreibe mir nächstens mehr davon.

Wenn ich es wagen darf, so will ich noch ein paar Worte über Cornelius' und Overbeck's Cartons — die Verkaufung und Traumauslegung Joseph's — hinzufügen, denn ich vermuthe nicht anders, als dass Du die Zeichnungen oder doch die Originale al fresco kennst.

Wir können uns nicht genug freuen, eine solche Bahn von unseren Freunden gebrochen zu sehen, und es ist gewiss, dass sie mit grossem Geist und Muth gearbeitet und den Grund zu einer neuen Kunstepoche geschaffen haben. So weit als sie jetzt schon gegangen, hätten wir einstens nicht zu hoffen gewagt und durch diese Belege sollte man auch Vertrauen zu jedem Grossen wieder gewinnen, wenn man ja daran verzweifeln wollte. — Ich kann aber hier nicht umhin, gegen Dich eine Bemerkung zu machen, was ich so gern Cornelius selbst mittheilen möchte, wenn es mündlich geschehen könnte, denn schriftlich geht das durchaus nicht an, denn es ist ein Gegenstand, der viele andere Bedingnisse voraussetzt und dessen Eindruck leicht Anlass zu Missverständnissen geben könnte. Und doch wäre es sehr gut, wenn man sich darüber geradezu aussprechen könnte. Deshalb denke ich erst Deine eigene Meinung zu hören, ob ich nicht selbst irre, oder ob es auch nur rathsam wäre, ihm dergleichen mitzutheilen.

Ich stimme ganz mit dem Urtheil der Mehrheit ein, dass Cornelius in Hinsicht des Styles sich zu grosser Meisterschaft erhoben hat, ob er aber nicht mehr Werth in diesen Vorzug gesetzt als billig, lass' ich dahin gestellt sein. Es ist das, was wir Alle von je an seinen Werken vermissen: die unbefangene Wahrheit, welche aus der tiefsten und innersten Anschauung ohne alle Reflexion hervorgeht und worin sich gerade Overbeck so sehr der unerreichbaren Grösse der alten Kunst anschliesst. Wohl kann der Mensch nicht aus sich selbst heraus, und gerade unserem Cornelius scheint es schwer zu werden, sich von dieser Fessel frei zu machen. Wissen möchte ich, ob er sich dessen so ganz bewusst ist. Fast sollte ich's glauben, weil er von jeher viel mit sich gerungen; aber wieder Kind zu werden, ist gewiss auch in dieser Hinsicht das Schwerste. —

Wenn man des Cornelius Bild und Composition bewun-

Digitized by Google

dert hat, so kehrt man sich wie zu lieben bekannten Freunden wieder zu Overbeck hin. Dies ist ungefähr der Totaleindruck. Doch bleiben darin die Urtheile ewig getheilt, sowie die Empfindung verschieden. Habe ich auch das berührt, so liebe ich Cornelius darum nicht weniger, auch ist ihm dadurch sein Verdienst nicht geschmälert, das noch immer gross genug ist, mir etwas abtreten zu können; da das aber nicht angeht, so begnüge ich mich, sein treuer und lieber Freund zu sein, den ich hiermit herzlich und brüderlich grüsse, so wie alle Andern, die mich kennen.

Weil Du so schlecht auf die Italiener und namentlich auf die Aerzte zu sprechen bist, so wünsche ich um so mehr, dass Du gesund und heiter bleiben mögest. Schreib' bald wieder und so viel Du kannst.

Viel Glück zum neuen Jahr 1826.

Bis ich bei allen Denen, welchen ich zu schreiben habe, herumkomme, steht es immer länger an als mir lieb ist; darum erhältst Du erst jetzt neue Nachrichten von mir.

Ich fange zunächst bei mir selbst an, denn ich wüsste nicht, was Dich näher interessiren könnte, als insofern ich mit den Gegenständen, davon ich melde, in Bezug stehe, wodurch sie Dir mitgetheilt und bekannt werden.

Mein Geschäft als Restaurateur geht seinen ruhigen Gang fort. Ich habe mich theils freiwillig, theils der Natur der Sache gemäss Schlesinger's Führung untergeordnet, denn er steht einmal als Chef dem Ganzen vor und besitzt als solcher die erforderlichen Kenntnisse, so dass kein Anderer seinen Platz so ausfüllen würde, wobei ich, weil wir uns gut verstehen, nur profitire. Schlesinger besitzt namentlich eine praktische Hand, wie ich sie bei wenig Malern kenne; aber, wie es so oft zu gehen pflegt, hat er in seiner ausübenden Kunst dieser Meisterschaft ein Wesentliches geopfert; er legt zu grossen Werth auf Führung des Pinsels, und das Wahre, das man eben weder Einem zeigen noch erklären kann, geht ihm darüber verloren. So etwas darf ich aber gegen meinen Director wohl denken, aber nicht laut sagen. Doch ist sein Talent, besonders für dieses Geschäft, ganz unschätzbar. Ich lege zwar keinen so grossen Werth darauf, weil ein farbensinniger Maler sich bald darauf einüben kann; es nimmt von dem Talent, was mir als Maler zukommt, durchaus nicht so viel in Anspruch, als ein nur leidliches Portrait zu malen,

Digitized by Google

dagegen ist es seiner Ertödtung und Abspannung wegen keine geringe Aufgabe. So viel ist gewiss, dass, wenn meine Malerei der Hand so zu Gebot stände wie Schlesinger, der in diesem Punkte ein grosser Meister ist, ich keine sechs Jahre hier bleiben würde, denn das ist das Minimum der Zeit, bevor ein Ende abzusehen ist. Ich bezeichne dies als Unterschied, denn ich werde nach meinen Leistungen als Maler am Ende froh sein müssen, mich mit der Restauration zu erhalten; was ich aber dabei innerlich weiss und fühle, gehört mein und wird, wie ich jetzt einsehen lerne, mein Eigenthum verbleiben müssen, und wie die Liebe eines unfruchtbaren Weibes zu ihrem Manne wird es mit meiner Kunst sein und diese ein dürrer Ast bleiben. — —

Im Uebrigen ist hier wie allenthalben viel Neid und Kleingeisterei, was uns Rheinländer zwar zunächst nicht berührt, aber unter den Kunstgenossen doch ein hässlicher Fleck ist. Der Anlass dazu ist wie an Höfen überhaupt, wo mehr Gunst als Verdienst entscheidet. Dieses muss sich also anderwärts schadlos halten, und kann es auch, denn wenn ich bei vielen dieser Künstler, die hohen Gehalt und Titel haben, vor ihrer Arbeit stehe, so wünsche ich heimlich, dass sie lieber etwas Anderes für ihr Geld trieben und denke mir dabei einen ächten, grossen und freien Künstler, dem die Welt gehört, welche über diese Kameelschlucker billig lachen kann und die ihre Armuth mit glänzenden Lappen umhängen. Früher habe ich wohl geglaubt, dass bei der grossen Concurrenz in Kunst und Wissenschaft und jedem Vorzüglichen es sehr schwer sein müsste, sich auszuzeichnen und sich in etwas hervorzuthun, und ist das in einer Hinsicht auch der Fall, weil der Nimbus, die Autorität, welche gewisse Institutionen umgiebt, durch ihr Blendwerk manchen Bescheidenen zurückschreckt und die Menge, zum Denken zu faul, gern auf der breiten und bequemen Strasse forttappt und endlich Neid und Scheelsucht dem Besseren den Weg vertreten; allein mir scheint, ein wahres Talent könnte in unserer Zeit hervorleuchten, wo ein solches auch wirklich vorhanden ist, weil die Mittelmässigkeit sich nicht halten kann gegen die Kraft und Zuversicht, die jedem Tüchtigen einen sicheren und ausgewählten Halt- und Stützpunkt geben. Ich gewahre aber gelegentlich mehr und mehr, wie allseitige Bildung eine höchst seltene Erscheinung, ein grosser Geist aber eine noch seltenere ist. Es fällt mir hierbei Cornelius ein, der hier sehr viele Feinde hat, ich wollte aber lieber, dass er würdige Nebenbuhler hätte, denn im Grunde kann Einen solches Wesen doch nicht fördern.

Digitized by Google

Vor der Hand halte ich mich an andere Dinge und die Theilnahme an dem Treiben der grossen Welt und ihren ausgezeichneten Lichtern werden mir nur negativerweise dienen, meine Einsicht oder Erfahrung zu begründen. Unter so reichhaltigen Elementen, wie sie hier vereinigt sind, fehlt es natürlich nicht an Reibungen aller Art, wodurch viel Sand und Schlacken, mitunter aber auch Feuerfunken erzeugt werden, und ich bewege mich ganz lebhaft in dieser Atmosphäre. —

Diejenigen Dinge, welche unserer Neigung oder Beruf entgegenkommen, helfen uns jedes Studium erleichtern. In dem schönen Heidelberg wurde ich dessen nach und nach ganz entfremdet, daher mich hier jede neue Erscheinung auch mit neuem Interesse fesselt und mit fortzieht. Das Leben in der Kunst und das in der Natur sind nicht wenig von einander verschieden, obgleich sich beides die Hände bietet. Was ich auf der einen Seite vermisse und entbehre, ersetzt mir die andere reichlich, denn ich fühle mich oft in unsere früheren Jugendjahre zurückversetzt, wo Alles mit frischem Auge und Sinn erfasst und durchgearbeitet wurde. Wäre ich noch nicht an Jahren so weit vorgerückt, ich rüstete mich mit möglichster Kraft, eine neue und viel strengere Bahn zu betreten. Aber ganz gebe ich mich deshalb doch nicht auf, auch nicht als Restaurateur! Ich halte mich an den Grundsatz, dem wir in allen Verhältnissen zur Kunst treu geblieben sind: dass es uns immer Ernst um die Sache war, die wir beabsichtigt oder ergriffen hatten.

Im ganzen Zusammenhang, in dem wir zur Welt stehen, wir mögen es auf unsere eigene Lebensfrist oder auf's Allgemeine beziehen, scheint zwar Vieles ein Räthsel oder Widerspruch; aber in Hinsicht auf unseren Beruf weder das Eine noch das Andere, denn wir haben, denke ich, den Maasstab in uns selbst zu finden, mit welchem wir die Vergangenheit und die Gegenwart und uns selbst zu beiden vergleichen können und haben den richtigen Schluss an den Gesinnungen und dem Wirken der Alten erprobt, die uns noch so lange unerreichbare Vorbilder bleiben, als wir ihnen noch so ferne stehen. Wir haben aber das Ziel vor Augen, darum nur immer voran! Ein Hafen nimmt uns gewiss auf und wär's auch nicht der, den wir suchten. —

Was ich im vorigen Briefe nur flüchtig von Winkelmann erwähnt, finde ich mehr und mehr durch seine nähere Bekanntschaft bestätigt. Er bleibt mir eine grosse Erscheinung von trefflicher Wirkung in Verbindung mit noch anderen Schätzen, die er mir aufgeschlossen, die mir vorher noch

Digitized by Google

unbekannt waren, und so hat sich manche Ansicht bei mir erweitert. Besonders ist mir das Alterthum viel heller und lebendiger geworden. Ich habe in seinen Schriften, besonders aber in seinen Briefen mich mit diesem Feuergeist vertrauter gemacht und wurde von seiner Kraft wie auf mächtigen Wellen bewegt und fortgezogen; darum war ich nicht weniger erstaunt als erfreut, wie ich zuletzt „Goethe's Winkelmann und sein Jahrhundert" durchgelesen und meine Ansicht und Meinung über diesen grossen Charakter wie aus eigener Seele ausgesprochen fand. Ich lerne mich durch diesen Widerklang in meiner eigenen Gefühlsweise erkennen und zu meinem Urtheil Vertrauen gewinnen.

Berlin, 15. Februar 1837. (Berlin.)

Die Aufforderung, uns wieder mehr in Correspondenz zu setzen, nehme ich jedesmal mit Freuden an, obgleich mir mein Gewissen sagt, dass ich nicht so, wie ich es wünsche, in treuer Erfüllung fleissiger Mittheilung beihalte. Man wird älter, bequemer und man sieht die Unzulässigkeit des todten Buchstaben je mehr und mehr ein. Ist man doch kaum mündlich im Stand, sich immer ordentlich zu verständigen. Indessen sollen dieses keine Entschuldigungen sein.

Zunächst muss ich Dir Vorwürfe machen, dass ich Dich, unserer Verabredung gemäss, auf meiner Rückreise nicht in Cassel traf.*) Du hast dabei viel verloren, besonders wenn Du Dich hättest entschliessen können, mit bis Braunschweig zu gehen. Nicht wenig war ich überrascht, in diesen beiden Städten die auserlesensten Kunstwerke und zwar in nicht geringer Anzahl zu finden. Besonders reich ist Cassel, als ein Ort, von dem ich immer hörte, dass die Gallerie geplündert und die besten Sachen weggeschleppt seien. Das hat insofern etwas Grund, als ein Hauptstück verloren ging, ein unersetzlicher Verlust; wie ich mich aber durch den Augenschein überzeugte, so fand ich zu meiner grossen Verwunderung eine noch grosse Anzahl von Kunstwerken ersten Ranges vorhanden. Da fragt man am Ende nicht nach dem, was fehlt,

*) Xeller kam von Paris zurück, wohin er im Spätsommer 1836 gereist war. Dort lernte er auch den bekannten Historienmaler Nic. Louis François Gosse kennen, der ihn auf seiner Rückreise begleitete, aber wegen Mangel an Zeit bald zurückkehrte und Braunschweig nicht mit erreichte. Auch mit Garnier kam er in nähere Berührung.

Digitized by Google

sondern man freut sich, dass noch so viel geblieben ist. Kannst denken, wenn ich nach einer solchen Reise in Holland und Frankreich das noch finde, dass dieses wohl von Belang sein muss. Du hättest dabei auch den Vortheil gehabt, dass ich dort in Gegenwart so vieler vortrefflicher Bilder meine Erzählungen und gesammelten Erfahrungen und Bereicherungen in so wesentlichen Dingen so unmittelbar an die vorhandenen Werke hätte anknüpfen und Dir anschaulich machen können. Mit einem Wort: ich hätte viel darum gegeben, denn günstige Momente der Art sind ohnehin so selten zu erhaschen. Auch war trotz der späten Jahreszeit die Witterung für die so malerische Umgegend noch überaus günstig und sowohl Cassel selbst als der Weg längs des Harzes nach Braunschweig von so hohem Interesse für mich, dass dieser Schluss meiner Reise zum Schönsten mit zu zählen ist, was ich erlebte. Gleichwohl habe ich nur flüchtige An- und Uebersicht der Dinge genommen, in der Hoffnung und Voraussetzung, diese Tour mit Muse als eine spätere Excursion, da es nur ein paar Tagereisen von hier ist, zur Erheiterung und Erfrischung aus hiesiger Sandwüste zu machen, und da könnte mich's schon freuen, wenn Du in Deinen Verhältnissen so begünstigt wärst, mir Gesellschaft zu leisten.

Du wirst Dich wohl wundern, wenn ich Dir sage, dass es mir in Paris ganz ausserordentlich gefallen hat, dass ich da viel lernte und von manchem Vorurtheil zurückgekommen bin. Die eigene Anschauung geht über Alles. Sogar Wien und in Betracht des Mächtigen der Gegenwart auch Rom treten momentan in den Hintergrund. Paris ist eine Weltstadt, die, wenn sie auch Alles verschlingt, als lebendige Gegenwart ihr Recht behauptet. Natürlich war die gedrängte Zeit von einem Monat zu überwältigend, man konnte kaum das Wichtigste unterbringen; aber dass ich es nun in meiner Vorstellung habe und es mir nun rubriciren kann, ist mir unendlich viel werth. Ich war bald so heimisch und bekannt in all dem fremden Element, als wenn ich dort immer gehaust hätte; selbst der unmenschliche Lärm, das Wogen und Treiben störte mich nicht, denn es ist zu reich, zu gross, als dass man sich beengt fühlen könnte. Noch mehr wirst Du Dich wundern, wenn ich als Künstler nicht blos in den vielen alten Kunstwerken des Louvre und anderwärts, sondern auch in den Lebenden meine Rechnung fand. Ich bin noch immer wie berauscht, wenn ich an Paris denke, denn einem Künstler kann und muss es da gefallen. Es ist eine herrliche Sache, wenn von einer grossen Stadt, einem grossen Mann, einem

Digitized by Google

bedeutenden Kunstwerk so häufig die Rede ist und man diese kennt; es ergiebt sich da ein viel leichteres Verständniss für Alles, was darauf Bezug hat. So geht mir's mit Paris. Es war so lange ein Hauptwunsch von mir, es kennen zu lernen, und er ist nun auf's Vollkommenste befriedigt. Der Gewinn ist wahrlich schön und wie gern möchte ich ihn mit Dir theilen! —

Was in Holland und Brabant voranging, war auch zu beachten, besonders Antwerpen, für die Kunst in Holland selbst, und namentlich die Kleinmalerei, ein wahrer Sammelplatz. Land und Kunst gehören hier ganz zusammen. Im Haag gefiel mir's insbesondere, weil da die schönste Gallerie und die reichsten Privatsammlungen sind und auch — weil ich jeden Abend nach Scheveningen und an den schönen Meeresstrand lustwandeln konnte. Es ist ein gewaltiger Unterschied zwischen dem mittelländischen und dem Weltmeer: andere Gesetze, andere Wirkungen, aber in Allem erhaben. Ich fühlte mich um 24 Jahre jünger als ich war.

Die Reise durch Frankreich war auch nicht ohne Interesse und einige Städte, wie Cambray, Valenciennes, St. Maxence, haben ihre Schönheiten, aber die Champagne — was man eben davon auf der Strecke bis Mez sieht — ist doch nicht besonders hervorstechend. Ja, ich glaube bestimmt, dass unser Deutschland unendlich reicher, mannigfaltiger, reizender ist und besonders grössere Eigenthümlichkeiten des Charakters hat. La belle France will weiter nichts sagen als: es ist ein freundlich Land.

Ich kenne freilich die schöneren Provinzen nicht, ich weiss aber doch, dass Deutschland schöner ist!

Nun will ich schliessen, zur Strafe, dass Du mich nicht erwartet. Doch wenn Du noch kommst, wirst Du noch Vieles hören müssen.

Berlin, den 27. October 1844.

Nach langer Unterbrechung nehme ich wieder das Instrument zur Hand, das Feder heisst; diese soll Dir nun den Inhalt des vergangenen Monats schildern, der allerdings reich und mannigfaltig genug war, aber Dir dieselben Eindrücke, welche mir geworden, zu geben, möchte dieser armen Feder wohl zu schwer werden, denn es geht über hohe Berge, auf Post- und Dampfwagen, bei Tag und Nacht, über Stock und Stein, durch Wildnisse und Paradiese. — Halt! wirst Du sagen.

Digitized by Google

Wo soll das hin? Das klingt ja ganz abenteuerlich. Allerdings hat die Reise, die ich unterdessen gemacht, durch die Nebensituationen etwas Donquixotisches angenommen, obgleich ich mich schliesslich selbst fragen muss: was Haupt-, was Nebensächliches. So höre denn den Reisebericht, in dem einige Einschaltungen aus dem Tagebuche mit unterlaufen sollen, weil diese immer vom frischesten Colorit sind, und Du weisst, ich liebe lebendige Farben.

Von Begas wurde ich der Herzogin von Sagan in Schlesien, welcher ein Altarbild für sie fertigt, als Gemäldeflicker und grosser Kenner empfohlen, um ihre Gallerie im Schloss zu Sagan, welches noch von Wallenstein herrührt und von grossartiger Bauart ist, einzurichten, zu ordnen und zu katalogisiren. Es sind etwa 400 Bilder, worunter die Hälfte Schund zu nennen ist, die andere aber besteht aus auserlesenen Bildern der ersten holländischen Maler, Werke von hohem Werth. Der Auftrag war mir sehr willkommen, denn Bilder zu sehen, namentlich alte, ist für mich immer ein Fest, und vollends so auserlesene Sachen.

Die Herzogin, eine sehr interessante Dame von Geist und Charakter, machte mir's so bequem wie möglich, und in wenigen Tagen war die Sache so weit geordnet, dass ich noch eine kleine Reise nach dem Riesengebirge unternehmen konnte, was längst mein sehnlichster Wunsch war. Obgleich ich, wie Du weisst, im Naturleben sehr genügsam bin, so bin ich doch, wo es solche Berge giebt, ein Gourmand, und ich machte grosse Augen, diese Koppe zu sehen, von der hier in Berlin so häufig die Rede ist. Jedwede Schilderung von Gegenden ist mir immer ungenügend, denn es ist so ganz natürlich, dass die Schönheit und Eigenthümlichkeit in der Natur so gut wie ein Kunstwerk erkannt sein will. Geht's nicht mit den Menschengesichtern eben so? Und wie verschieden sind da die Eindrücke und Urtheile! Die Leute glauben's aber nimmermehr, dass da mehr dazu gehöre als nur die Augen offen zu haben. Genug, diese Gebirgsmassen imponirten mir gewaltig und ich fand einen unendlichen Hochgenuss bei diesen Granitschluchten, Wasserfällen, Abgründen und Hochebenen. Man kann alle Formen sehen, reizende Fernsichten, Panorama's und malerische Punkte, wie ich sie kaum schöner in deutschen Landen gefunden. Ich fühle mich immer wieder jung auf den Bergen und ungeachtet des Steigens, das mir jetzt beträchtlich sauer wird, hatte ich doch den besten Humor und eben so heitere Gesellschaft, wozu viele leibliche Erquickungen beitrugen, namentlich gute Biere und Ungarweine. So kehrte

Digitized by Google

ich in der Hoffnung nach Sagan zurück, im nächsten Jahr die ganze Reise nochmals und ausführlicher zu wiederholen.

In Sagan war indess die Herzogin von Berlin und zwar in Begleitung des jungen Fürsten Lichnowsky zurückgekommen, welcher in Berlin mit der Herzogin und Begas bei Dr. Olfers eine Urlaubsverlängerung für mich erwirkt hatten und dadurch mich persuadirten, dem Fürsten seine Bilder in seinem Schlosse Grätz (?) bei Troppau im österreichischen Schlesien ebenfalls zu mustern, weil er durchaus wissen wollte, was er besitze, und, wie er sagte, die Kenner grossen Werth darauf legten. Nur ungern ging ich in das polnische Slavenland hinauf, weil es mir theils zu kalt schien, theils ich die Anstrengung der Reise scheute; allein Lichnowsky ist ein so sonderbarer, abenteuerlicher, aber liebenswürdiger junger Prinz, dass er alle meine Bedenken beseitigte und ich mit Depeschen von ihm an seine Beamte mit der Clausel abgefertigt wurde: dass ich wie der Prinz selber aufgenommen werden sollte.

Solche Bedingungen konnte ich schon eingehen. Er selbst wollte so lange in Sagan bleiben, wo indess grosse Jagden abgehalten werden sollten, wozu viele fremde Herrschaften eingeladen waren. Meine Reise ging über Breslau nach Oppeln, Cosel und Ratibor rasch von statten, von wo aus ich per Extrapost nach Krzsanowitsch, einem Jagdschloss des Fürsten, fuhr und von da die Karpaten und Sudeten zum ersten Mal übersehen konnte, ein Anblick, der bei mir das Riesengebirge ganz aus dem Sattel hob. Ja, mein lieber Barth, wäre ich noch jung, ich müsste eine Reise dahin machen, denn nach den erhabenen Umrissen zu schliessen und nach allen Erzählungen Derer, die jene Berge näher kennen, müsste das eine göttliche Tour sein, höchst original, malerisch, wild und romantisch. Der Standpunkt, von dem aus ich sie sah, gehört wohl zu den schönsten auf Gottes weiter Erde.

Von Crzsanowicz wurde ich mit vier Braunen nach Grätz über die österreichische Grenze spedirt. Der Fürst hatte zu mir gesagt, als ich ihm bemerkte, dass ich ohne Pass sei: „Wenn Sie mit meinen Braunen kommen, so kennen diese die Mauthner schon und kein Menschenkind wird Sie anhalten.“ Damit mir aber ja nichts abginge, so fuhr nebst dem Bedienten auch noch ein Koch mit nach Grätz. Ich selbst kam mir wie der bezauberte Prinz in „Tausend und Einer Nacht“ vor und musste an mich halten, um nicht vor Lachen aus der Rolle zu fallen. Ich hatte aber doch meinen Pass bei mir. In Grätz, einem alten Templerschloss auf einem Felsen, breit und grossartig angelegt, leider aber von den Vorfahren schon moder-

Digitized by Google

nisirt, empfing mich der Schlosshauptmann mit gleichem Respect und Alles fand ich zu meiner höchsten Zufriedenheit geordnet und eingerichtet.

Hier fand ich, wie in Sagan, die schönsten Werke von italienischen wie auch von mehreren niederländischen Malern, und das erweckte ein solches Interesse in mir, dass ich drei Tage fast unausgesetzt mich mit dem Ordnen beschäftigte und nicht einmal zum Fenster hinaus schaute. Am vierten Tage wurden Polakenpferde vorgespannt und zur Erholung machte ich nun mit dem Schlosshauptmann eine Excursion nach allen Richtungen dieser überaus herrlichen Gegend, die mit der bei Baden-Baden etwas Aehnliches hat, oder auch mit Mildenberg im Odenwald und noch mehr mit den Voghesen bei Schloss Zabern. Ich war wie trunken und schwärmte wie ein Romanheld. Besonders schön war es Nachts von meiner Burg herab zu schauen in's Thal. Himmelhohe Buchen, Eichen und Tannen senkten sich über den Abhang nach dem Thal der Mora, welcher wilde Bergfluss mit seinen Gefällen die schönste Musik ertönen liess. Nie hab' ich so verstanden, was Melodie der Gewässer sei, und nun weiss ich, was die Dichter damit sagen wollen, denn Alles muss erst reif werden. Je älter ich werde, je reicher und schöner erscheint mir die Welt und die unergründliche, unerschöpfliche und unaussprechliche liebe, göttliche Natur. Amen! —

Es ist überhaupt ein schönes, herrliches Land von grosser Abwechselung und Cultur, mit höflichen, fast zu devoten Menschen. Als Maler war ich ganz befriedigt, die ganze Tour war wie eine Promenade durch einen schönen Garten, immer was Neues, immer wieder was Schöneres. Lieblich waren eine Menge kleinere Städtchen, wo entweder die Umgebung oder die Bauart einzelner Kirchen, Thürme oder Thore mehr oder weniger pittoresk war, oder schöne Auen und Flussufer Auge und Gemüth erquickten. Einen besonders angenehmen Eindruck machte das alte Breslau auf mich, eine wahrhaft merkwürdige Stadt, in der sich neben nächst vielen interessanten Bauten die Kirchen ganz besonders bemerklich machen. Dabei fielen mir besonders die gothischen, aus Backsteinen errichteten Kirchen auf, die im Norden so häufig und reichhaltig vorkommen. Früher störte bei mir das Material den Eindruck, weil ich durch die schönen Werke in Süddeutschland und Niederland verwöhnt und gewohnt war, Alles in massivem Stein zu sehen. Dieses Mal aber fasste ich mehr den Geist als die Materie in's Auge und zwar zunächst bei der so berühmten Elisabethkirche, dass ich dadurch nur gewonnen habe und

Digitized by Google

die Bedeutung und den Charakter dieses schönen Bauwerkes um so reiner geniessen konnte, weil ich nur von der Idee und Erfindung, von der Hoheit und Gewalt des Ganzen mich beherrschen liess. Alles zog mich mächtig an und der Totaleindruck wird mir stets verbleiben. Nie ist es mir so klar geworden, was Geist des Charakters sei; es war als spräche ein Riese der Vorwelt zu mir herab mit einem Gesicht, das man nie beschreiben kann, das aber so ausdrucksvoll war, wie das lebendige Wort. Um so mächtiger wirkte das auf mich, als ich die modernen Bauten neben an mit ansehen musste — diesen Quark. — Ich fechte und sträube mich gegen diesen Plunder, gegen dieses charakterlose Unwesen, so lange noch ein Athemzug in mir ist und denke, es wird doch diesem armen Geschlecht auch noch ein Erlöser erscheinen. Unser Freund Cornelius ist dieser Heiland wohl noch nicht, das sehe ich wohl ein und ich habe insofern einen harten Stand mit ihm; ich lasse mich aber nicht beirren und gehe meinen Weg. Ich will auch kein Narr sein und mir den Genuss verkümmern lassen, und das, warum ich mich Jahrelang mühte und quälte, der Wahrheit näher zu kommen, gegen alle und jede innere Ueberzeugung der Eitelkeit zu opfern.

Sonst geht hier Alles buchstäblich seine alte Leier, ob's aber noch lange so fortgehen kann, ist eine andere Frage. Ueber Kunst sollte ich überhaupt den Mund nicht aufthun, denn erstens hat Einer, der Nichts geschaffen hat, keinen Credit und kein Recht mitzusprechen, und zweitens wird man von so vielen Gegnern und Schreiern eingeschüchtert, so dass man am Ende selbst glaubt, man thue den Leuten himmelschreiendes Unrecht und man sei selber auf dem Holzweg. Wir wenden uns deshalb von diesem dunkeln Capitel ab und lieber der Poesie zu, einem Felde, auf dem man wieder freier athmen kann.

Ich wollte Dir nämlich in wenigen Worten die Freude beschreiben, die ich gegenwärtig durch Rückert's Lehrgedichte empfinde, die ich unlängst von einem Freund zum Geschenk erhielt. Durch diese Schöpfung ist mir Dein Freund um Vieles näher gebracht worden, und ich möchte ihm laut und vor aller Welt gern Abbitte thun, wenn ich früher seine ganze Bedeutung als Dichter nicht in dem Maasse, als er es in der That würdig ist, anerkannt habe. Auch möchte ich wissen, ob die Schuld an mir allein, an ihm, oder an uns beiden liegt, dass wir uns früher nicht besser verständigen konnten. Zu solchem, sollte ich glauben, müsste doch etwas mehr Magnet sein, von einer wie von der andern Seite. Die Blindheit

Digitized by Google

bei der äusseren Natur des Menschen ist oft gross, wenn die innere soll erkannt werden. Darum lasse ich's mir jetzt nicht nehmen, dass ich um einen Freund reicher geworden bin. Was geht es ihm an, wenn man ihn lieben muss? Närrisch ist er gewiss aber nur nach Aussen. So hatte ich ihn durch Dich nicht kennen lernen. Was ist's überhaupt mit aller Erkenntniss für ein wunderbar Ding, namentlich an der Menschennatur. —

Nun muss ich schliessen, damit mein Brief kein Buch wird.

Johann Bass,

„Bürger und Goldschmiedt in Elbing", wie er sich selbst nennt, ist ein bisher wenig bekannter *) Kupferstecher des XVII. Jahrhunderts.

In dem Auctions-Katalog der Kunstsammlung des General du Rosey (Abth. III. S. 168) findet sich unter Nr. 1925 eine Arbeit von Bass in folgender Weise bezeichnet:

1) „Koeniglicher Majestät von Schweden, Gustavi Adolphi, Einzug in Elbing. A° 1626. 5/17. Julii. Hans Bas. Fecit. Elbinge 1633. Figurenreiches und seltenes radirtes und zart gestochenes Blatt. Br. 9″ 5‴, H. 3″ 7‴. In Callot's Manier."

Es wurde in der Auction bei R. Weigel in Leipzig im Juni 1864 für 3 Thlr. 10 Sgr. verkauft. Bei dem Namen des Meisters ist im Katalog bemerkt: „Fast unbekannter Meister, von dessen Arbeiten mit seiner Bezeichnung wenig mehr als das folgende Blatt bekannt sein dürfte."

Doch sind mir, zum grossen Theil durch gütige Mittheilung des Herrn Pfarrer A. Mundt in Kaesemark bei Danzig, von diesem Meister noch folgende Blätter bekannt geworden:

2) Wladislai IV Koenigs von Polen und Schweden allergnaedigste Recognition der neuen um Elbing in Preussen Fortification 13. Febr. 1636 gestochen von J. Bass 1636. qu. fol. Aus 3 Blatt bestehend. (Vergl. Auctions-Katalog der Kunstsammlung Würtemberg in Danzig vom Decbr. 1841 S. 42. Nr. 4.)

---

*) Nagler kennt ihn nicht. Vergl. Monogrammisten Bd. III. Nr. 567.

Digitized by Google

3) General-Ansicht von Danzig. In der Mitte des Blattes befindet sich eine Gesammt-Ansicht der Stadt mit der Ueberschrift: „Dantzigk.“ Der Standpunkt für dieselbe ist sehr hoch genommen, so dass die Stadt die Wälle weit überragt. Die Zeichnung ist etwas steif. Ueber die Ansicht schwingt sich ein Regenbogen. Rechts davon die Sonnenscheibe (mit Gesicht und Strahlen) und astronomischen Zeichnungen. Unter der Ansicht befindet sich das Wappen der Stadt von zwei Löwen gehalten und darunter eine kleinere Ansicht von „Weizel-Minde.“ Ganz oben, am Rande, befindet sich die Dedication: „Den Wol Edlen Gestrengen Vesten Hoch und Wolweisen Herrn Bürgermeistern und Rath der Koenigl. weit berühmten Rechten und Alten Stadt Dantzigk.“ nnd darunter die 4 Wappen der Familien Ferber, von der Linde, Freder und Ehler nebst den Namen von 10 und 9 Magistrats-Personen (darunter auch Hans Hövelke, der berühmte Astronom). Die Schrift ist sehr zierlich, lässt den Verfertiger des unten unter Nr. 7 aufgeführten Schreibebuches erkennen. Links unten steht: „Joh. Bass dede : et Sculpts. cum Privil : Sa . Regª Mtis Poloniae Aº 1652a. H. 7″, Br. $10^1/_2$″. Das Blatt befindet sich im Besitz des Pfarrers Mundt in Kaesemark. (Vergl. Seidel in den Preuss. Prov.-Blättern 1847 Bd. III. S. 163.) Das Motiv dieser Ansicht ist einem Kupferstich von Jerem. Falk entnommen, welcher (nach einer Zeichnung von A. Boy) eine Pforte zu Ehren der Königin Ludovica Maria darstellt und die Jahreszahl 1646 trägt.

4) Gesammt-Ansicht von Danzig, gesehen von Westen. Der Standpunkt ist zu niedrig genommen, so dass man wegen der hohen Wälle von der Stadt sehr wenig sieht. Sie ist ohne künstlerischen Werth, ohne Verständniss der Architektur gezeichnet. Ueber der Ansicht befinden sich dieselben 4 Wappen von Danziger Patriziern wie bei Nr. 3; unten links zwei allegorische Figuren (Religion und Gerechtigkeit) auf Postamenten. Das Blatt in qu. fol. ist bezeichnet:

„Joh. Bass sculpsit et fecit 1653.“

und befindet sich im Danziger Stadt-Archiv. (Uu. 4a.)

5) Portrait des Elbingers Israël Hoppius, 1688 gestochen. (Vergl. Gelehrtes Preussen, Thorn 1725. Zweites Quartal S. 41.)

6) Copie des Heiligen Sebastian am Baumstamm, von A. Dürer. Bez.: „Joann Bass sc . Elbinga . 1626.“ Grösse des Originals. (Vergl. Heller, Albr. Dürer S. 458. Nr. 790.)

Digitized by Google

7) Das Ryverding'sche Schreibebuch mit dem Titel:
„S P J E G E L D E R
Schreib Kunst.
Im Welchen gesehen werdē
Etzliche Schriften mitt ihrē
Fundamentene
durch
H E J N R J C H R J V E R D J N G
Lieb-haber der Schreib-Kunst.
Vnd
Inns Kuppffer gelegt durch Johann Bassen
Bürgern und Goldschmiedt Inn Elbing."

Dieses Werk (in der Danziger Stadt-Bibliothek X. qu. 31) besteht aus 24 nicht numerirten Kupfertafeln (11" lang und $6^1/_2$" hoch) und enthält Schriftproben mit zum Theil sehr künstlichen Zügen.*) Der Verfasser Ryverding hat es dem Bürgermeister und Rath der königl. Stadt Danzig gewidmet. Druckort und Jahreszahl fehlen. Es scheint aus dem Anfang des XVII. Jahrhunderts.

Ein Kupferstecher, Martin Bass oder Basse, vielleicht Vater oder Bruder des Johann Bass, arbeitete nach Merlo (Nachrichten von dem Leben und den Werken Cölnischer Künstler S. 27) 1619—1630 in Cöln. Von ihm hat der Kunstlager-Katalog von H. Sagert & Comp. in Berlin I. Abth. S. 12 unter Nr. 181 ein Portrait des Jesuiten Edmond Geninger in 8° aufgeführt, welches als sehr selten bezeichnet ist und 6 Thlr. 20 Sgr, kosten soll. Zwei andere Portraits desselben Künstlers hat Merlo beschrieben.

Danzig, im Juli 1868. R. Bergau.

Berichtigung

zur Prioritätsbemerkung betreffs des Fesch'schen Manuscripts in diesem Archiv XIV. S. 159.

Diese Bemerkung habe ich einfach zurückzunehmen, da mich Herr Dr. Woltmann durch Berufung auf ein Citat in sei-

*) Ein ähnliches Schreibebuch gab John. Gostling 1746 zu Hamburg unter dem Titel: „Kort Gronding en Wiskunftig Bericht van aller wat tot de Schryvkonst vereifcht werd" heraus. (Befindet sich in der Danziger Stadt-Bibliothek X. q. 36.)

Digitized by Google

nem Holbein I. S. 187 und auf das Zeugniss Herrn His-Heusler's überzeugt hat, dass er schon vor mir ein Excerpt des Fesch'schen Manuscripts in Basel gemacht und besessen. Dass ich in dem, mir zur Einsicht vorgelegenen Theile des Manuscrip's von Herrn Woltmann, welcher sich auf die Meier'sche Madonna bezieht, die Kenntniss des Inhalts jenes Manuscripts vermisste (vergl. Bd. XII. S. 233), musste nothwendig die entgegengesetzte Voraussetzung hervorrufen, wird jedoch von Herrn Woltmann dahin erläutert, dass eine Revision dieses, von einer älteren Redaction herrührenden, Theiles noch vorbehalten war.

G. Th. Fechner.

Hanns Gasser.

Nekrolog von **C. Wiesboeck.**

Gasser, einer der talentvollsten Bildhauer unserer Zeit in Oesterreich, ist der Sohn armer Gebirgsbewohner in Kärnthen und wurde, nach den wenigen Mittheilungen, welche uns der Künstler aus der Zeit seiner Jugend machte, um das Jahr 1817 daselbst geboren. Ein in ihm frühzeitig erwachter Drang zog ihn zur Darstellung plastischer Gegenstände hin, Holzschnitzereien waren die liebste Beschäftigung seiner in Dürftigkeit hingelebten Knabenjahre und führten ihn endlich auf die Bahn der Kunst, für welche er geboren, in der er lebte, mit aller Liebe wirkte, und in welcher er auch seine Tage beschloss. Er begann, nur mit der einfachsten Schulbildung ausgerüstet, seine ersten künstlerischen Studien an der Akademie der Künste in Wien, ging später nach München, wo er im Atelier Schwanthaler's seine Fortbildung als Bildhauer durchmachte, arbeitete dann, jedoch nur kurze Zeit, bei Rietschel in Dresden, und kehrte zwischen den Jahren 1840 und 1843 nach Wien zurück, wo er zuerst durch kleinere, von ihm angefertigte Statuetten Aufmerksamkeit erregte. Gasser strebte gleich in seinen ersten Arbeiten nach Wahrheit, wusste seine Portraitstatuetten scharf und genau zu charakterisiren, und bei Idealgestalten durch den Ausdruck schöner und reizender Körperformen, so wie durch Eigenthümlichkeit der Motive zu wirken. Es war die realistische Richtung der Plastik, welche in Gasser einen begeisterten Jünger fand.

Digitized by Google

In Wien war in dieser Zeit diese Richtung noch wenig vertreten, wie es überhaupt der Plastik an hervorragenden Talenten mangelte, eine Erscheinung, welche nicht überraschen kann, wenn man berücksichtigt, wie sehr es ihr seit langer Zeit an bedeutenden Aufträgen fehlte, und trat ein solcher heran, so berief man fremde Künstler: kein Wunder daher, dass dies Kunststreben wenig aufgemuntert und entwickelt werden konnte.

In Gasser begrüsste man ein frisches, originelles Talent, welches nicht blos schön und edel zu formen verstand, sondern seinen Gestalten auch Leben und Bewegung zu geben wusste, und hegte die Erwartung, dass er sich zu grösseren Aufgaben heranbilden werde, welchen Erwartungen er auch in der Folge grösstentheils entsprach.

Gasser fehlte es nicht an Aufträgen und seine Existenz schien gesichert, er war bereits im Besitze eines ansehnlichen Hauses, wo im Grunde seines Gartens er sich sein Atelier baute, alte Kunstschätze zierten seine Wohnung in reicher und bedeutungsvoller Zahl, — da erregten im Jahre 1862 die Ankündigungen in den Zeitungen, dass am 8. und 9. Mai die executive Versteigerung der Gasser'schen Kunstsammlung stattfinden solle, allgemeines Aufsehen. — Gasser war eben eine jener liebenswürdigen Naturen, welche von so vielen profanen Menschen nicht begriffen werden; er war eine echte Künstlernatur, welche allein für sich und für die Kunst lebte, Alles derselben zum Opfer brachte; unbekümmert um die materiellen Sorgen und Bedürfnisse des Lebens zeichnete er sich schon durch seine äussere Erscheinung aus: üppiger, lockiger Haar- und Bartwuchs zierte seinen edel geformten Kopf, welchen immer nur der einfache breitkrämpige deutsche Hut deckte, so dass er in jener Zeit, wo in Wien die Polizei noch gegen Vollbärte und Calabreser wüthete, in beständige Conflicte mit den Sicherheitsorganen gerieth.

Eben so gross wie sein Hass gegen den Cylinder war sein Abscheu gegen den schwarzen Frack; man sah ihn das ganze Jahr hindurch immer in schwarzer Blouse herumgehen, und man erzählt sich, dass selbst bei der Enthüllung seiner Wieland-Statue in Weimar, bei welcher Gelegenheit ihn der Grossherzog zur Tafel lud und Gasser ebenfalls in seiner Blouse erschien, der dienstthuende Kammerherr ihm den Eintritt in die Apartements verweigern wollte, er ihm hierauf erwiderte: „In diesem Gewande erscheine ich auch vor meinem Kaiser.“ Der Grossherzog nahm es ihm auch nicht übel und verlieh ihm sogar seinen Falkenorden.

Digitized by Google

Vor einigen Jahren hatte der Künstler das Unglück, sich zwischen einem Marmorblock die Hand zu quetschen, alle angewandten Mittel konnten die Wunde nicht heilen, seine vielfältigen Aufträge konnte er nur mit einer Hand entwerfen und die Ausführung unter seiner Leitung musste er fremden Kräften überlassen, so dass vielleicht eben deshalb die letzten Leistungen Gasser's nicht mehr allen strengen Anforderungen genügten.

Materiell wie geistig gebrochen war Gasser's Stern bereits dem Untergange zugeneigt; er suchte Linderung und Heilung in Ofens Bädern, er hatte Monate hier zugebracht, fand gastfreundliche Aufnahme im Familienkreise des Herrn Ingenieur der Staats-Eisenbahn-Gesellschaft Hugo Frick, wo ihn unter der aufopfernden Pflege seiner mit ihm hier anwesenden Nichte, Marie Gasser, am 27. April 1868 der Tod von seinem Leiden befreite.

An demselben Tage, an welchem er starb, wurden in Wien die nach seinen Modellen und Angaben ausgeführten Arbeiten für das neue Opernhaus beendet, und die letzte Kunde, die er von Wien erhielt, war, dass der Preis für diese Arbeiten bereits ausgezahlt worden sei. Gasser hatte selbst hier noch sich mit einer Arbeit beschäftigt, und zwar mit dem Modell zu einer Raphael-Statue für das Wiener Künstlerhaus, welches Modell unter seinen Augen von einem ihm befreundeten Künstler verfertiget wurde.

Wir geben am Schlusse noch ein möglichst vollständiges Verzeichniss seiner Leistungen in chronologischer Reihenfolge.

Ausser der Wieland-Statue, die gleichzeitig mit Rietschel's Dioskurengruppe (Schiller und Goethe) in Weimar aufgestellt wurde, nennen wir: (1847) Colossale Büste des Dr. Berres, Professor der Anatomie an der Wiener Hochschule; Büste der Sängerin Jenny Lind; (1851) eine Quellnymphe; das Herzleid; (1853) Marmorbüste des Landschaftsmalers Marko; (1855) ein Brunnenmodell; Marmorbüste des Malers Carl Rahl; Modell der Neptunsäule für das Arsenal des Lloyd in Triest mit den Figuren des Neptun, der Europa, Asia, Afrika und Amerika. Eine Christusstatue in Sandstein für die Lobkowitz'sche Familiengruft zu Skuhrow; Statue des Feldzeugmeisters Baron Welden in den Parkanlagen des Gratzer Schlossberges; die neun Sandsteinstatuen am k. k. Arsenal in Wien: die Physik, die Waffenschmiede, die Mechanik, die Kunstschmiede, die Austria, der Wagenbau, die Chemie, die Erzgiesserei und die Mathematik; die sechs Statuen am Henzi-Monument in Ofen: die Religion, die Fahnentreue, die Weisheit, die Aufopferung,

Digitized by Google

die Wachsamkeit, die Grossmuth und die Poesie; die sieben Statuen auf dem Carl-Theater in Wien: die Komik, die Lyrik, das Drama, der Genius, die Tonkunst, die Tragödie und der Tanz; die zwei Statuen in Stein für das Waffenmuseum im k. k. Arsenal: die Stärke und die Weisheit; die Wasserprobe, Brunnenfigur in Bronze; zwei Christusstatuen in Stein für Kirchen in Böhmen und Kärnthen; Theater-Director Carl und Professor Dr. Schrötter, Portraitbüsten in Carrara-Marmor; die colossale Statue der sitzenden Austria für den Vorsaal der k. k. Winterreitschule, 1848 modellirt, als der Reichstag daselbst tagte; die zwölf Statuen von Sandstein auf dem neuen Börsengebäude, die Nationalitäten Oesterreichs und ihre Hauptserwerbszweige darstellend: Tyrol, Steiermark, Ungarn, Böhmen, Galizien, Dalmatien, die Walachei und Oesterreich nebst der Industrie, der Schifffahrt, des Wein- und des Ackerbaues; die sechs Statuen für das Gebäude der Creditanstalt für Handel und Gewerbe in Sandstein: der Handel, die Schifffahrt, der Ackerbau, der Bergbau, das Gewerbe und die Eisenbahn; das Modell der Statue Maria Theresiens für die Wiener-Neustädter Akademie, in der Fernkorn'schen Kunstgiesserei in Erz gegossen; die Donau mit einem Fisch, Brunnenfigur in Marmor für den Galvagnihof auf dem hohen Markt in Wien; die Statue des Hofrathes von Sonnenfels auf der Elisabethbrücke; österreichische Feldherren im Waffensaale des Arsenals; acht Portraitbüsten in Carrara-Marmor, worunter Compositeur Volkmann, Dichter Joh. Nep. Vogl, Dr. Oppolzer u. s. w.; das Donauweibchen, Brunnenfigur im Wiener Stadtpark; Portraitbüste des Schriftstellers Baron Ankershofen für das Landesmuseum in Klagenfurt. 1866 begann er die Modellirung von acht Brunnenfiguren für die Wasserbassins vor dem neuen Opernhause: Loreley, die Musik, der Tanz, die Liebe, die Rache, die Freude, die Trauer und der Leichtsinn, und endlich im Jahre 1867 begann er die Modellirung der sieben Figuren für das Treppenhaus des neuen Operngebäudes: die Tragödie, die Dichtkunst, die Malerei, die Plastik, die Architektur, die Tanzkunst und die Musik.

Der Geschichtsverein von Kärnthen besitzt vierzig Originalmodelle seiner Werke.

Digitized by Google

Franz Steinfeld,

Landschaftsmaler, Professor an der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien, Kupferätzer und Lithograph.

Nekrolog von **C. Wiesboeck.**

Die darstellenden Künste, welche im Laufe des vorigen Jahrhunderts, nicht blos in Wien, sondern überall, wo dieselben getrieben wurden, immer mehr von der Natur, der einzigen Quelle der Wahrheit, abfielen, sich in leblosen akademischen Formen bewegten, und so bei aller, oft bewunderungswürdigen technischen Fertigkeit, meist nur in Unwahrheit und Manier verfallen mussten, brauchten lange, bis deren Meister von diesen Irrungen ablenken und sich wieder auf die rechte Bahn finden konnten, auf welcher wir sie jetzt in unseren Tagen grösstentheils wieder erblicken. Einzelne hervorragende Talente machten auch damals zuweilen Anläufe zum Besseren, es fehlte aber die durchdringende Kraft, die Beharrlichkeit, gegen den Strom einer allgemein verdorbenen Geschmacksrichtung anzukämpfen.

Endlich im ersten Drittel unseres Jahrhunderts zeigte sich ein ernstes, erfreuliches Vorwärtsschreiten auf der Wiener Kunstschule; wie in der Historienmalerei die leider nur zu kurze Zeit wirkenden Künstler, Jos. Abel und Scheffer v. Leonardshof, während ihres Aufenthaltes in Rom an den Meisterwerken des göttlichen Raphael ihren Geschmack veredelten, ihren Blick klärten und in ihre schönen Werke, obwohl noch nicht ganz frei, wieder mehr Leben brachten, wie wir es in den Leistungen der Schule Füger's bemerken, so waren es in der Landschaft Martin v. Molitor, Prof. Jos. Mössmer, Thomas Ender und Franz Steinfeld, welche sich nach und nach immer mehr von der alten Schule Brand's, welche an der Wiener Akademie lange mustergiltig war, lossagten.

Franz Steinfeld, geboren zu Wien im Jahre 1787, bildete sich an der Akademie daselbst, Anfangs in der Elementarschule derselben nach Zeichnungen Joh. Christian Brand's; die Studien nach der Natur, unter Prof. Janscha's Leitung, machte er später, so wie die meisten Landschafter seiner Zeit, in den schönen und reizenden Umgebungen Wiens; der Prater

Digitized by Google

mit seinen riesigen Baumgruppen und die mit Auen mannigfaltig bewachsenen Inseln und Gestade der Donau waren die nächsten, die Brühl, Kaltenleitgeben, Neuwaldeg etc. mit seinen Wäldern, Hütten, Gebirgs- und Felspartien damals schon die weiteren Ausflüge.

Die Studien, welche dabei gewonnen wurden, zeigen schon ein bedeutendes Abweichen von der bisher beliebten Form; die Zeichnung ist freier, die Farbe satter, und in den Bildern, welche bald nachher der Künstler zur Ausstellung brachte, zeigt sich stets ein auffallendes Streben nach Wahrheit. Hochgebirge und Wald, Wasserstürze und Gebirgsseen waren es, welche vor Allem anzogen, und die schneebedeckten Berge an Steiermarks Grenze, welche ihre Spitzen selbst in das Gebiet von Wien herüber zeigen, zogen Steinfeld mächtig an und lenkten seinen Studienlauf in weitere Fernen; er war es, welcher durch seine Bilder zuerst wieder die Aufmerksamkeit auf die grossartige Gebirgswelt des Salzkammergutes hinführte, und seine Gletscherlandschaften mit ihren klaren Seen erfreuten das Auge eines jeden Beschauers und gründeten den Ruf des Künstlers. Die k. k. Gemäldegallerie im Belvedère bewahrt aus jener Zeit noch eine Ansicht des Hallstädtersees im Salzkammergut.

Bereits zum Kammermaler Sr. kaiserl. Hoheit des Erzherzogs Anton Victor von Oesterreich ernannt, erhielt Steinfeld nach dem Tode des Prof. Jos. Mössmer im Jahre 1846 zugleich mit Thomas Ender auch die Professur an der Landschaftsschule der k. k. Akademie in Wien; hier leitete er die Blicke seiner Schüler nicht blos auf die Natur, sondern auch auf die Meisterwerke der Alten; namentlich war es Jac. Ruysdael, dessen herrliches Bild, die Waldlandschaft im Belvedère, er nicht blos selbst copirte, sondern auch einige Bilder in dieser Art schuf, welche an jenen grossen Landschafter erinnern. Auch von Bildern, nach dieser Richtung gemalt, besitzt die Belvedèregallerie eines seiner bedeutendsten Werke, nämlich „die verlassene Mühle", welches durch die düstere melancholische Stimmung, die in dem ganzen Bilde vorherrscht, von ergreifender Wirkung ist.

In der späteren Periode seines Kunststrebens schlug er wieder eine selbstständigere Richtung ein, welcher er bis an das Ende seines Lebens treu blieb, stets ausgezeichnet durch Wahrheit und eine freie ungetrübte Naturanschauung. Eine Ansicht der Insel Helgoland und eine schöne Gebirgslandschaft, ebenfalls in der k. k. Belvedèregallerie, geben davon ein rühmliches Zeugniss.

Digitized by Google

Bei der Reorganisation der Wiener Akademie, wo Prof. Albert Zimmermann die Landschaftsschule übernahm, wurden Steinfeld und Th. Ender in den Pensionsstand versetzt; ersterer lebte, nachdem ihm im Jahre 1857 sein einziger hoffnungsvoller Sohn Wilhelm Steinfeld, welcher sich gleichfalls als Landschaftsmaler auszeichnete, durch den Tod entrissen wurde, abwechselnd bei seiner zu Piseck in Böhmen an einen Eisenbahnbeamten verehelichten Tochter, wo er am 5. November 1868 auch seine Künstlerlaufbahn beschloss.

Steinfeld's Verdienste um die Landschaftsmalerei sind bedeutend und nachhaltig, er lebt nicht blos in seinen Werken, sondern auch in seinen Schülern fort, deren Leistungen den Ruhm seiner Schule verkünden; er stellte die Landschaft wieder auf jenen Standpunkt, auf dem jedes Kunstwerk stehen soll, auf den Standpunkt der einzig wahren Natur.

Steinfeld versuchte sich auch als Kupferätzer und Lithograph, seine Blätter sind ebenfalls in einer freien geistvollen Manier gezeichnet, aber jetzt schwer mehr aufzufinden, da dieselben nur in wenig Abdrücken vorhanden sind; wir geben im Folgenden ein Verzeichniss derselben, so weit uns dieselben bekannt geworden sind.

Radirte Blätter.

1) Die drei Fähren; rechts auf einem Hügel eine Schlossruine. Br. 3″ 6‴, H. 2″ 5‴.
2) Gebirgslandschaft mit Wasserfall; rechts ein Weib mit einem Kinde, Holz sammelnd. Br. 4″ 4‴, H. 3″.
3) Partie bei Mödling mit dem alten Schlosse und einer Fernsicht. Br. 6″ 8‴, H. 5″ 4‴.
4) Partie aus dem Helenenthale bei Baaden. Br. 6″ 9‴, H. 5″ 3‴. Von diesem Blatte, vielleicht auch von den anderen, gibt es einen Aetzdruck vor vielen Ueberarbeitungen.

Lithographirte Blätter.

1) Aupartie mit Wasser, darin rechts Kühe. qu. 8.
2) Felsige Landschaft mit einer Höhle im Berge rechts. qu. 4.
3) Gebirgslandschaft mit bewachsenen Felsenpartien im Grunde abgeschlossen. kl. qu. fol.
4) Der Steg über einen Wildbach. fol. Ueberhöht.
5) Eine Partie auf dem Wege von Baaden nach Heiligkreuz. kl. fol.
6) Ein Kalkofen im Helenenthal. qu. fol.
7) Partie aus dem Höllenthale. fol. Bez. Steinfeld 1819.

Digitized by Google

8) Der kalte Gang bei Guttenstein in Niederösterreich. qu. fol.
9) Derselbe von der entgegengesetzten Seite mit einer Hütte. qu. fol.
10) Ein Theil des Muckendorfer Wasserfalles. fol.
11) Eine Partie aus dem Prater bei Wien. qu. fol.
12) Eine Partie aus dem Graben nächst Neumarkt in Illyrien. fol. Ueberhöht.
13) Eine andere Partie aus demselben. Ebenso.

NB. Von diesen lithographirten Blättern gibt es Abdrücke vor und mit der Schrift, welche meist auch mit dem Namen des Künstlers bezeichnet sind.

Jan van Somer.

Verzeichniss seiner Schabkunstblätter

beschrieben von

J. E. Wessely.

Einleitung.

Ueber Jan und Paul van Somer besitzt die Kunstgeschichte so wenig Data, dass man glauben sollte, beide Künstler wären entweder ganz unbekannt oder als solche nicht genug gewürdigt gewesen. Zwar sind beide in der Zeichnung oft unrichtig, in der Behandlung der Platten (besonders der Schwarzkunst) unbeholfen, welches Letztere sich aus dem Beginn dieser Erfindung erklärt; aber wir besitzen auch von ihnen Kunstproducte, die unmöglich der Aufmerksamkeit des Kunstkenners entgehen konnten. Auch waren beide Maler zugleich, und die Persönlichkeiten, die Jan van Somer malte und auf Kupfer brachte, gehörten der höchsten Sphäre an. Nach Huber soll J. van Somer im Jahre 1640 in Holland geboren sein. Laborde nennt Amsterdam seine Vaterstadt und 1645 sein Geburtsjahr — auf welche Gründe gestützt, wird nicht gesagt. Er hätte dann das Bildniss Ferdinand Maximilian's von Baden (Nr. 7) in seinem 23. Lebensjahre malen und

Digitized by Google

auf Kupfer bringen müssen, was ich fast, der vollendeten Form des Portraits wegen, bezweifle.*)

Huber muthmasst, dass unser Künstler aus der Familie des fruchtbaren, aber mittelmässigen Künstlers Mathias van Someren abstamme. In der That nennt er sich auf Nr. 33 Jan van Someren. Wenn wir aber auf die Mannigfaltigkeit der Schreibweise holländischer Namen Rücksicht nehmen, so könnte es sich hier um eine zufällige Namensgleichheit handeln. Mit Paul van Somer war er sicher verwandt, wenn nicht dessen Bruder, und in künstlerischen Arbeiten standen sie sich ohne Zweifel sehr nahe.

Jan van Somer soll auch in Amsterdam eine Kunsthandlung gemeinschaftlich mit Jacob van Meurs gehabt haben. Sein Sterbejahr ist nicht bekannt. Indessen scheint er doch noch das achtzehnte Jahrhundert erlebt zu haben, da das Jahr 1699 (Nr. 120. 121) das letzte ist, welches auf seinen Blättern erscheint.

Nagler verzeichnet auch einige Radirungen. Die ersten sechs Blätter: „biblische Gegenstände", sind von P. van Somer, die andern sind mir nicht vorgekommen. Nr. 46 ist Schabkunst, Nr. 89 unseres Werkes.

Jahreszahlen erscheinen folgende:

1668 .... Nr. 7.	1676 Nr. 4. 34, 36. 37. 64. 68.
1670 .... „ 1. 2. 120. 121.	83. 84. 88. 118. 119.
1671 .... „ 19. 28. 61. 125.	1688 „ 103.
1672 .... „ 39. 99.	1699 „ 120. 121.
1674 .... „ 20.	

Maler, nach welchen J. v. Somer arbeitete:

Eigene Zeichnung Nr. 1. 2. 4. 6. 7. 16. 21. 22. 31. (es dürften noch andere Blätter ohne Bezeichnung seiner Erfindung angehören.)

	Nr.
J. de Bane	23.
C. Bega	67. 111.
J. Both	110. 113.
Brouwer	70—75. 77. 82. 98. 99. 109.
H. Carracci	45.
A. van Dyck	27.
C. du Jardin	19. 124.

*) Im Berliner Museum befinden sich drei Originalzeichnungen, zwei weibliche und ein männliches Portrait. Sie sind sehr sicher gezeichnet. Auf einem weiblichen, auf Pergament, steht: VAN SOMER F . 1673.

Digitized by Google

	Nr.
P. Lastman	33.
Livens	90.
J. Lys	120. 121.
Mignard	8(?). 10. 11.
Molenaer	81.
Netscher	69(?).
A. van Ostade	65. 78. 86. 100. 125. 126.
N. Poussin	37.
Raphael	40.
G. Reni	38. 56.
P. P. Rubens	35.
Teniers	112.
Terburgh	85. 87. 89. 127.
W. Vaillant	64.
J. van der Velde	97.
P. Veronese	44.
Gerars Zyl	106. 107. 108. 114.

Vorkommende Adressen.

Seine eigene	1. 2. 125.
E. Cooper	35.
de l'Espine	48. 128. 129. 130.
John Lloyd	12. 17.
I. de Ram	6. 113.
Joan. Wils	33.
F. de Wit	8. 10. 11. 13. 34. 40. 88. 96. 98. 112. 115. 124.
J. Wolf	70. 75.

Seinen eigenen Namen schrieb er auf die mannigfaltigste Weise. Am gewöhnlichsten kommt J. van Somer und Van Somer vor. Ferner:

Jan van Someren	33.
Johan van Somer	19. 23.
johan Van Somer	27.
Johanes van Somer	124.
J. Van Somer	21. * 4. 51. 101. 103. 115.
J. Van somer	34. 81. 82. 130.
j. van Somer	37. 90. 114.
Van Sommer	16. 43. 65. * 55. 66.
van Som	98.
Somer	74. * 87. 88.
I. V. S.	35 * 53. 55. 76. 96. 116.
W V	12. 17. 42. (* kommt sehr oft vor.)

Digitized by Google

Nr.

Van Somer . . * 5. 40. 41. 61. 68. 69. 83. 84. 99. 112. 119.
Derselbe verkehrt . . . . . * 42.
. . . . . * 36. 64. 85.
. . . . . * 93.
. . . . . * 52. 59. 60. 122.

Die Nummern hinter dem Asteriscus bezeichnen solche Blätter, wo sich der Name oder das Monogramm hell auf dunklem Grunde befindet.

Alphabetisches Verzeichniss der Gegenstände.

Abraham bewirthet die Engel . . . . . 33.
Alte, der neugierige . . . . . 117.
Alte, der verliebte . . . . . 77. 111.
Anbetung der Könige . . . . . 38.
Ballet, unnachahmliches . . . . . 129.
Bauer, sitzender, mit Krug. . . . . 67.
Bauern, singende . . . . . 109.
Bauernunterhaltung . . . . . 96.
Bettlerfamilie. . . . . 118.
Bildhauer, der . . . . . 27.
Bildniss, männliches . . . . . 26—32.
Bildniss, weibliches . . . . . 25.
Blumenstrauss, der . . . . . 130.
Briefträger, der . . . . . 116.
Brodvermehrung, die wunderbare . . . . . 41.
Büste, männliche . . . . . 62.
Büste, weibliche . . . . . 57. 58. 63.
Carl, Pfalzgraf vom Rhein . . . . . 1.
Carl Ludwig, Pfalzgraf vom Rhein . . . . . 2.
Carl II. von England . . . . . 3.
Carl XI. von Schweden . . . . . 4. 5.
Christus am Oelberg . . . . . 43.
Christus und die Samariterin . . . . . 42.
Concert . . . . . 85. 95. 106. 107.
Cregutus, Anton . . . . . 6.
Diana und Endymion . . . . . 48.
Erzähler, der . . . . . 124.
Familie, heilige . . . . . 40.
Ferdinand Maximilian von Baden . . . . . 7.

Digitized by Google

	Nr.
Fiedler, der, und der Trinker	70.
Fiedler, der, und der Flötenbläser	71.
Hagar	34.
Hirt, der, mit der Flöte	53.
Hirtenpaar, das	55.
Kartenspiel, das	110. 123.
Kartenspieler, die	91. 100.
Katzenmusik, die	94.
Kermis Kunstkraam	128.
Kindeskopf	61.
Knabe, sitzender	64.
Köchin, die	68.
Kopf, bärtiger	59. 60.
Kreuzabnahme, die	44.
Kunstkrämer, der	128.
Leiermann, der	72.
Liebespaar, das	79. 80. 83. 84.
Liebespaar, das junge	114.
Ludwig XIV.	8.
Ludwig XV. (als Dauphin)	9.
Mädchen, das, mit hohem Glase	66.
Mädchen, das, mit dem Hunde	69.
Männer, zwei, bei Tisch	87. 88
Männliches Bildniss (unbek.)	26—32. 62.
Malerkunst, die	56.
Maria mit dem Christkind	39.
Mariä Verkündigung	37.
Maria Theresia von Frankreich	10. 11.
Mars und Venus	46.
Mazarin, Herzogin von	12.
Michael, König von Polen	13. 14.
Mönch, der lüsterne	104.
Mönche, zwei, und ein Mädchen	92. 93.
Morus, Alexander	15.
Musikunterhaltung	112. 115.
Mussard, P.	16.
Mutter, die, bei der Wiege	101. 102.
Mutter, die, mit dem Kinde	103.
Pietà, eine	45.
Richmond, Herzogin von	17.
Rommelpotspieler, der	90.
Ruyter, M. A.	18. 19.
Sachse, Daniel	20.
Sänger, der	75.

Digitized by Google

	Nr.
Sänger, der, im Fenster	86.
Salmuth, J. L.	21.
Samariterin, die, und Christus	42.
Satyrn, zwei, bei der Nymphe	47.
Saufgelage der Weiber	81.
Schulmeister, der	82.
Socrates und Xantippe	54.
Soldat, ein, stopft die Pfeife	89.
Soldat, der, beim Mädchen	127.
Soldaten mit Mädchen	120. 121.
Soldaten beim Würfelspiel	122.
Spanheim, Fr.	22.
Spötter, der	74.
Susanna	35. 36.
Trinker, die	76.
Trinker, der, und der Raucher	78. 98.
Trinker, schlafender	99.
Trinker im Keller	113.
Trommler, der	73.
Unbekannte männliche Bildnisse	26—32.
Unbekannte weibliche Bildnisse	25. 57. 58. 63.
Vanitas	52.
Venus und Amor	49.
Venus und Mars	50. 51.
Vergänglichkeit, die	52.
Violinspieler, der	105.
Vorlesung, die, des Briefes	108.
Waffelkuchenbäckerin, die	97.
Weiber, der, Saufgelage	81.
Weibliches unbekanntes Brustbild	25. 57. 58. 63.
Wilhelm Heinr. von Oranien	23. 24.
Wirthstube	125. 126.
Würfelspieler, die jungen	119.
Würfelspieler und Soldaten	122.
Zitherspieler, der	65.

Ein Portrait des Künstlers im Medaillon, von der Minerva, der Malerkunst und einem Satyr umgeben, ist bezeichnet: A. van Halen inv. et sculp.

Digitized by Google

A. Bildnisse.

a) bekannte.

1. Carl, Pfalzgraf vom Rhein.

Jugendliches Brustbild, nach Rechts gewendet, herausschauend. Er hat reiches lockiges Haar, Spitzenhalstuch, über dem Harnisch eine Schärpe über die linke Schulter und einen Orden mit Oelzweigen. Die Ecken sind abgerundet. In der Mitte des breiten Unterrandes das radirte Wappen, an beiden Seiten desselben die Inschrift: Carolus D: G: — Comes Palatinat⁹ | ad Rhenum: — Dux Bavariae: | Electoratus — Hares &c.

Tiefer unten: J. van Somer ad vivum — faciebat 1670 et Exc

H. 11″ 11‴, Br. 8″ 1‴.

2. Carl Ludwig, Pfalzgraf vom Rhein.

Brustbild, nach Rechts gewendet, herausschauend. Reich gelocktes Haar bedeckt das Haupt; die Gesichtszüge sind markirt, er trägt einen dünnen schwarzen Schnurrbart, unter der Unterlippe ist ein kleines Bartbüschchen. Auf der rechten Wange ist ein Muttermal sichtbar. Er ist im Harnisch, darüber ein sehr breiter, mit reichen Spitzen besetzter eckiger Halskragen, ein Orden auf einem Bande, welches, wie die Schärpe, über die linke Schulter und unter dem linken Arm hinweg geht. Die Ecken sind abgerundet. In der Mitte des Unterrandes ist das radirte Wappen mit der Devise des Hosenbandordens: Honi soit qui mal y pense. An beiden Seiten des Wappens die Inschrift: Carolus — Ludovicus | D: G: Comes — Palatinat⁹ Rh: | S. R. Imp: Archith! — et Elector: | Bavariae — Dux: &c.

Tiefer unten: J. van Somer — ad Vivum fac. 1670. Seitenstück dazu ist Carl Pfalzgraf.

II. 11″ 11‴, Br. 8″ 2½‴.

I. Wie beschrieben.
II. Nach der Jahreszahl steht: et Exc.

3. Carl II. König von England.

Brustbild in ovaler Einfassung, nach Rechts sehend. Er ist im Panzer und trägt eine Perrücke und ein Spitzenhalstuch und hat dünnen Schnurrbart.

Digitized by Google

In der dunkeln Einfassung steht in hellen Unzialen: Charles II — Roy de — la grande — Bretagne.

H. 11‴ 10‴, Br. 9‴ 3‴.

4. Carl XI. von Schweden.

Hüftenbild. Der Dargestellte ist im Profil nach Links, sieht aus dem Bilde heraus, hat langes lockiges Haar, einen dünnen Schnurrbart, ein Spitzenhalstuch, über der linken Hand einen Mantel und hält vor sich mit beiden Händen ein offenes Buch, auf dessen Deckel das Wappen ist.

Links unten steht hell: I . VAN . SOMER. | fecit 1676.

H. 9‴ 6‴, Br. 7‴ 10‴.

5. Carl XI. König von Schweden.

Hüftenbild. Der Dargestellte ist nach Links gewendet, trägt langes Haar, einen Federhelm, ist in der Rüstung, über welche der Mantel hängt. Seine Rechte ruht auf der Krone, mit der Linken hält er das Scepter. Die Ecken sind abgerundet.

Die Unterschrift lautet: Carolus —• XI . D . G . | Rex Svesiae. Links in der Ecke ist das helle Monogramm.

H. 9‴ 8‴, Br. 8‴.

I. Wie beschrieben.
II. Ausserdem steht oben rechts hell: Van Somer F. 1676 und unten rechts nochmals dieselbe Jahreszahl.

Es gibt auch von diesem Blatte eine kleinere Darstellung im Brustbild, mit der Unterschrift: Carolus XI . D . G . Rex Sueciae &c. und der Adresse: Jo. Lloyd.

6. Anton Cregutus.

Brustbild, gegen Links gewendet, herausschauend. Er hat langes Haar, dünnen Schnurr- und Knebelbart, breite getheilte Halsstreifen und ist im geistlichen Gewande. Die Ecken sind abgerundet.

Im weissen Unterrande steht: Antonius Cregutus . D . et Professor | S. S. Theologiae . ac Pastor Ecclesiae Gallicanae | Heidelberg . in aede Coenob.

Links unten: Van Somer Pinx . et fecit.

H. 8‴ 1‴, Br. 5‴ 6‴.

I. Vor aller Schrift. (Dresd. Brühl. Cab.)
II. Wie beschrieben.
III. Nach fecit steht: I. de Ram Excudit.

Digitized by Google

Digitized by Google

Druck von Bär & Hermann in Leipzig.

Digitized by Google

1870. Mar. 14

ARCHIV

FÜR DIE ZEICHNENDEN KÜNSTE

MIT BESONDERER BEZIEHUNG

AUF

KUPFERSTECHER- UND HOLZSCHNEIDEKUNST

UND IHRE GESCHICHTE.

IM VEREINE MIT KÜNSTLERN UND KUNSTFREUNDEN

HERAUSGEGEBEN

VON

Dr. ROBERT NAUMANN,

ORD. LEHRER AM GYMNASIUM ZU ST. NICOLAI UND STADTBIBLIOTHEKAR ZU LEIPZIG,

UNTER MITWIRKUNG

VON

Dr. A. ANDRESEN.

FÜNFZEHNTER JAHRGANG.

2.—4. Heft.

LEIPZIG:

RUDOLPH WEIGEL.

1869.

Digitized by Google

Inhalt.

7. Marco Dente da Ravenna, der Meister der Nachstiche mit dem Tannenbäumchen. Von M. Thausing 1
8. Die beiden Juncker von Prag, Dombaumeister um 1400. Eine kunsthistorische Darstellung von J. Seeberg 1
9. Conrad Wiessner, Maler und Kupferätzer. Biographie v. Fr. Wiessner 2
10. Flüchtige Bemerkungen über die Abfassung von Verzeichnissen für Gemälde-Gallerien. Von F. v. Alten 2
11. Aufruf, das Leben und die Werke von Cornelius betreffend. Von H. Riegel 3

Digitized by Google

7. Ferdinand Maximilian von Baden.

Brustbild, nach Links ein wenig gewendet, herausschauend. Er ist abgebildet als römischer Imperator, mit dünnem, schwarzem Schnurrbart, sehr reichem, herabfallendem, lockigem Haar, über welchem auf dem Scheitel zwei Oelzweige eine Krone bilden. Die mit Stickerei verbrämte Toga ist über der linken Schulter mit einer Agraffe von Edelsteinen zusammengehalten. Die Ecken sind abgerundet und in denselben sind Oelblätter sichtbar. In der Mitte des Unterrandes das radirte Wappen, zu beiden Seiten die Inschrift:

Ferdinandus — Maximilianus | Marchio Badensis — et Hochbergensis. | Sermi Princ. Guilielmi — Fil. Primo Genitus.

Tiefer unten: J. van Somer — ad vivum faciebat. 1668.

H. 11″ 11‴, Br. 8″ 2½‴.

8. Ludwig XIV. (nach Mignard?).

(Seitenstück zu Nr. 10.)

Brustbild in Oval, in Vorderansicht, der Kopf nach Rechts gewendet. Er hat langes Haar, Schnurrbart, trägt einen Lorbeerkranz und ist im Königsornat. In den Ecken sind Lilien. In der Mitte des breiten Unterrandes ist das Wappen, zu beiden Seiten die Schrift:

Ludovicus — XIIII . D . G. | Franciae et Navariae Rex.

Unten: J. van Somer fec. — Amsterdami.

H. 16″ 2‴, Br. 11″ 7‴.

I. Wie beschrieben.
II. Nach fec. steht: F. de Wit Exc.

9. Der Dauphin (Ludwig XV.?)

Kniestück. Der Dargestellte hat Panzer und Schwert, trägt den Heiligengeist-Orden und hält mit der Rechten ein Scepter über der Tischplatte. Oben ist der Fuss einer Statue sichtbar. Unten ist (halb im Bilde, halb im Unterrande) das Wappen radirt. Zu beiden Seiten desselben steht:

Monseigneur — Le Dauphin. Rechts: J. Van Somer fecit.

H. 15″, Br. 11″.

10. Maria Theresia, Königin von Frankreich.

(Seitenstück zu Ludwig XIV.)

Brustbild in Oval. Sie ist gegen Links gewendet, hat lange, gedrehte Locken, auf dem Kopf eine kleine Krone, um

Digitized by Google

den Hals eine Perlenschnur, und das Kleid ist mit Perlen und Edelsteinen geziert. In der Mitte des Unterrandes ist das Wappen und in den Ecken sind Lilien.

Die Unterschrift lautet: Maria — Theresia | Franciae — Regina. Unten: J. van Somer fec. — Amsterdami.

H. 16″, Br. 11″ 5‴.

I. Wie beschrieben.
II. Nach fec. kommt: F. de Wit Exc.

11. Dieselbe.

Ebenso. Unten in der Mitte ist das Wappen. Die Schrift ist oben; links: Mignard Pinx. Rechts: J. van Somer fec. F. de Wit Exc.

H. 11″ 10‴, Br. 8″ 1‴. *

12. Die Herzogin von Mazarin.

(Seitenstück zur Herzogin von Richmond Nr. 17.)

Brustbild in Oval, um welches ein schwarzes Rändchen läuft. Die Herzogin ist in Vorderansicht dargestellt und hat reiche Locken, deren zwei links auf den Nacken herabfallen.

Im Unterrande steht: The Dutchesse Mazarin. Links: fec. Rechts: John Lloyd ex:

H. 7″ 8‴, Br. 5″ 6‴.

Von Mignard gemalt findet man dieses Bildniss im Berliner Museum.

13. Michael König von Polen.

Brustbild in Oval, nach Rechts gewendet, heraussehend. Er ist im Harnisch, trägt eine Perücke, ein Spitzenhalstuch und den goldenen Vliess-Orden. In den Ecken sind Oelzweige angebracht, in der Mitte des Unterrandes ist das Wappen, welches theilweise in das Bild hineinragt, gestochen. Die Schrift lautet: Michael D. G. — Rex Poloniae | Magnus Dux — Lithuaniae &c.

Links darunter: F. de Wit Excudit. Rechts: J. van Somer fecit Amst.

H. 16″ 6‴, Br. 13″ 5‴.

14. Derselbe.

Dieselbe Darstellung, aber kleiner. Die Schrift lautet: Michael D. G. Rex Poloniae — Magnus Dux Lituaniae, | Russiae,

Digitized by Google

Prussiae, Mosouiae, — Samogitiae, Liuniae, Küouiae, | Volhyniae, Smolensiae, Seueriae — Czernichouiae &c.

H. 11″ 3‴, Br. 7″ 10‴.

I. Wie beschrieben.
II. Ausserdem steht rechts unten: Van Somer Fec.

15. Alexander Morus.

(Geb. 1616, gest. 1670 in Paris.)

Brustbild, nach Links gewendet, herausschauend, mit langem, dunklem Lockenhaar, darauf ein Käppchen ist, mit Schnurrbart und getheilten Halsstreifen, unter welchen Quasten hervorsehen. Er trägt geistliches Kleid.

Im Unterrande zart gerissen (in Uncialen):

ALEXANDRE MORUS.

Links darunter: Van Somer fe.

H. 9″ 2‴, Br 5″ 6‴.

16. P. Mussard.

Kniestück. Der Pastor sitzt in einem Lehnstuhl, nach Rechts gewendet, herausschauend. Auf dem langen Haar ruht das Käppchen, das geistliche Kleid ist faltenreich, am Halse hat er getheilte Streifen; mit der Linken hält er auf dem Tische ein Gefäss (es ist einer Kapsel für eine Rolle oder auch einer Sammelbüchse ähnlich), während die Rechte auf der Stuhllehne ruht.

Die Unterschrift ist auf einer besonderen Platte und lautet: Pierre Mussard cy deuant Ministre de L'Eglise Reformée de Lion | & a present Pasteur de L'Eglise francoise de Londres. Rechts: Van Sommer deli = neauit et Sculpſit.

H. des Bildes 12″ (mit dem Unterrande 12″ 10‴), Br. 9″ 3‴.

Sehr schönes Blatt.

17. Francisca, Herzogin von Richmond.

Brustbild in Oval, gegen Rechts, herausschauend, der Busen leicht mit faltigem Gewande bedeckt. Jugendliches Gesicht.

Im breiten Unterrande steht:

Frances Dutchesse of Richmond.

Links das Monogramm: ℱ. Rechts: Jo. Lloyd ex.

H. 7″ 8‴, Br. 5″ 4‴.

Digitized by Google

18. M. A. de Ruyter.

Brustbild, herausgenommen von Nr. 19; von der Gegenseite; er hat langes Haar, Schnurr- und Knebelbart, auf der rechten Wange ein Muttermal, ein Halstuch, über dem Harnisch auf der Kette den Orden mit drei Lilien. Die Ecken sind abgerundet und mit Oelblättern geziert. In der Mitte des Unterrandes ist das viertgetheilte Wappen radirt. Zu beiden Seiten desselben steht die Schrift: M. A. De Ruyter — Chevalier | Admiral des — Provces Unies.

Rechts unten beim Rande: J. van Somer Fecit.

H. 13″, Br. 9″ 2‴.

19. M. A. de Ruyter.

Kniestück. Der Seeheld ist in Vorderansicht dargestellt, mit langem Haar, Schnurr- und Knebelbart, weissem Halstuch, in voller Rüstung, die linke Hand in die Seite gelegt, mit der Rechten den Commandostab haltend. Auf einer Kette, die um den Hals geht, hängt der Orden. Im Hintergrunde rechts ist im Meer ein Schiff sichtbar, welches von beiden Seiten die Kanonen abfeuert. Links das viertgetheilte Wappen, darunter theilweise ein Globus zu sehen, auf welchem A M steht. Oben Vorhang.

Im breiten Unterrande ist das obere Wappen nochmals und zwar in der Mitte gestochen. Zu beiden Seiten desselben steht: Michel Adriantz — De Ruyter, Chevalier | Admiral general — de l'Armée Navale | des Provinces — Unies &c. Links unten: Charle de Jardin Pinxit. Rechts: Johan van Somer fec. 1671.

H. 19″ 1‴, Br. 14″.

20. Daniel Sachse.

Mehr als Brustbild, nach Links gewendet; er hat langes Haar, Schnurr- und Knebelbart und weissen Halskragen. Die Ecken sind abgerundet.

In der Mitte des Unterrandes steht in Uncialen: Daniel Sachse. Links: J. van Somer fec. Rechts: 1674.

H. 8″ 3‴, Br. 6″ 3‴.

21. Joh. Laurentius Salmuth.

Brustbild, halb nach Links gewendet, herausschauend. Der Pastor hat ein freundliches Gesicht, langes Haar, Schnurr- und

Digitized by Google

Knebelbart, breite Halsstreifen, auf dem Kopfe ein Käppchen und ist im geistlichen Kleide. Die Ecken sind abgerundet.

Im weissen Unterrande steht: Joh. Laurentius Salmuth Pastor Heidelberg: in aede Coenob. Links unten: J. Van Somer ad vivum faciebat.

H. 7", Br. 5" 6"'.

I. Vor der Schrift.
II, Wie oben.

22. Friedrich Spanheim.

(Prof. theol. in Heidelberg, gest. 1701 aet. 69.)

Brustbild im Oval, gegen Links gewendet, herausschauend. Das lange Haar ist mit einem Käppchen bedeckt. Der Dargestellte hat einen dünnen Schnurrbart, lange getheilte Halsstreifen, unter welchen zwei Quasten hervorragen, und geistliches Gewand.

Im breiten weissen Unterrande steht: Fridericus Spanhemius . Frid. Fil. SS. Theolog. Doctor. | u. s. w. Anno christiano CIↃIↃCLXX.

Darunter zwei lateinische Disticha: Filius an Pater — Foedere Spanhemios.

Links: J. Van Somer ad Vivum fculpebat.

Rechts der Dichter: Rob. Keuchenius J = Ctus.

H. 11" 4"'. Br. 7" 4½"'.

23. Wilhelm Heinrich von Oranien.

Brustbild in Vorderansicht, das jugendliche Gesicht mit dünnem Schnurrbart und herabfallendem, lockigen Haar, ein wenig gegen Rechts gewendet, aber herausschauend. Er ist im goldgestickten Gewande, über welches eine faltenreiche Schärpe geworfen ist. Die Ecken sind abgerundet und Oelblätter in denselben.

In der Mitte des Unterrandes das radirte Wappen, mit der Devise des Hosenbandordens, verkehrt. Zu beiden Seiten des Wappens die Inschrift:

Guillaume Henry . par — la Grace de Dieu Prince | d'Orange, et de Nassau, — Comte de Catzenelleboge, Vianen, | Dicts, Lingen, Meurs, Bueren, — Leerdam, &c Marquis de Vere, | et de Flessingue, Seigneur — et Baron de Breda &c.

Tiefer unten links: Johan de Banne pinx.

Rechts: ohan Van Somer fec.

H. 13" 1",. Br. 9" 4½"'.

Digitized by Google

24. Derselbe.

(Seitenstück zu Carl II.)

Brustbild in ovaler Einfassung, nach Links den Blick gerichtet. Er hat langes Lockenhaar, Spitzenhalstuch und Panzer. In der dunkeln Einfassung steht in hellen Uncialen:

Guillaume — Henry — Prince — d'Orange.

H. 11″ 10‴, Br. 9″ 3‴.

A. Bildnisse.

b) unbekannte.

25. Weibliches Brustbild.

Die Dargestellte ist nach Links gewendet, sieht aus dem Bilde heraus, hat reiche Locken, eine Perlenschnur und ein Busentuch; im Grunde ist der Vorhang.

H. 4″ 1‴, Br. 3″ 9‴,

Es scheint frühe Arbeit zu sein.

26. Männliche Büste.

(Aus W. Vaillant's Familie.)

Gegen Links gewendet, wohin auch der Blick gerichtet ist. Er hat langes Haar, dünnen Schnurrbart, das Halstuch ist mit einem Ringe zusammengehalten.

Links oben auf dunkelm Grunde das helle Monogramm:

H. 4″ 7‴, Br. 4″ 6‴.

27. Der Bildhauer.

Halbe Figur in Vorderansicht, den Blick nach Links gerichtet, mit Halsstreifen am offenen Halse, mit lockigem Haar und Schnurr- und Kinnbart. Der Dargestellte lehnt die linke Hand an einen antiken Marmorkopf an.

Im Unterrande steht links: Ant, Van dyck Eques pinx.
Rechts: johan Van Somer fe. (Amsterdam.)

H. 8″ 3‴, Br. 6″ 5‴.

Digitized by Google

28. Männliches Brustbild.

In Oval nach Rechts, heraussehend. Der Dargestellte hat einen Schnurr- und Knebelbart, trägt Pelzmütze und Pelzrock.
Links an der Einfassung steht weiss: .Van Somer.
Rechts: .FE. 1671.

H. 8″ 8‴, Br. 6″ 6‴.

Von Weigel (Nr. 9345) irrig als Daniel Sachse angegeben. (Siehe diesen unter den Bildnissen Nr. 20.)

29. Männliches Brustbild.

In halbovaler Einfassung, nach Links hinsehend. Der Dargestellte hat ein volles Gesicht, schmalen Schnurr- und Knebelbart, auf dem Kopfe ein helles Käppchen und am Halse sieht das weisse Hemd hervor.

H. 9‴, Br. 6″ 2‴.

30. Männliches Brustbild.

Der junge Unbekannte ist gegen Links gewendet, der Kopf mehr en face, mit langem Haar, Halstuch und Mantel.

H. 10″ 4‴, Br. 8″.

Weigel erwähnt dieses Blatt Nr. 7396 und fand auf dem Exemplar altschriftlich: Jean van Somer fec. ad vivum.

31. Männliches Bildniss.

Brustbild in ovaler Einfassung, nach Rechts gewendet und sehend, mit betresstem Gehänge und Spitzenhalstuch.
In der Mitte des Unterrandes das Wappen und links: J. van Somer ad Viu. faciebat.

H. 10″ 11‴, Br. 8″.

32. Männliches Brustbild.

Es ist das Brustbild eines jungen Mannes, im Profil nach Links, mit lockigem Haar und herabhängendem Halstuche.

H. 11″ 3‴, Br. 8″. *

B. Heilige Geschichte.

33. Abraham bewirthet die Engel.
(Nach P. Lastman cf. Zani tom. II. p. 341.)

Rechts ist die Hütte, aus deren offenen Thür Sarah hervorkömmt. Abraham steht vor der Hütte im Profil nach Links

Digitized by Google

beim Tische, wo die drei Engel sitzen. Auf dem Tische stehen allerlei Esswaaren, am Boden ein Waschbecken und ein Tuch. Ueber der Thür der Hütte ist eine Sonnenuhr.

Br. 15″ 9‴, H. 13″ 8‴. *

I. Wie oben.
II. P. Lastman Pinxit -- Jan van Someren fecit. (Paris. Museum.
III. Mit der Adresse Joan. Wils excudit.

34. Hagar.

Sie sitzt links bei antiken Baulichkeiten auf der Erde; der Engel schwebt vor ihr und zeigt nach der Quelle, die links im Grunde sichtbar ist. Der nackte Ismael sitzt rechts im Grunde beim Felsen.

Links unten steht hell auf dunklem Grunde: J. Van somer fe 1676.

Br. 9″ 11‴, H. 8″.

I. Vor der Adresse.
II. In der Mitte steht: F. de Wit Excudit.

35. Susanna.

Die bekannte Darstellung nach Rubens. Sie ist, in der Richtung nach Links, wo die Fontaine ist, zusammengekauert und ohne Gewand; hinter ihr die beiden lüsternen Alten.

Unten steht links: P. P. Rubens pinxit. In der Mitte: I. V. S. fecit. Rechts: E. Cooper ex.

H. 8″ 3‴, Br. 7″.

36. Susanna.

Sie sitzt in ganzer Figur unter einem Felsen, der den rechten Hintergrund bildet, halb nackt, gegen Links gekehrt, wo das Wasser ist, in dem sie die Füsse hat, und schaut ängstlich nach Rechts auf die zwei bärtigen Alten, deren einer, rückwärts stehend, mit einem Tuche um den Kopf, beide Hände auf ihren Rücken legt, während der andere kahlköpfige von ihr das Gewand wegzuziehen sich anstrengt. Links in der Ferne sind Bäume sichtbar; am Boden im Vordergrunde sieht man Gewänder, eine Flasche und einen umgeworfenen Krug. Auf dem Felsen rechts oben sieht man auf dunkelm Grunde hell zwischen zwei Palmzweigen das Monogramm: . Darunter die Jahreszahl: 1676.

Hauptblatt.

H. 11″, Br. 8″ 11‴.

Digitized by Google

37. Mariä Verkündigung.

Maria sitzt mit ausgebreiteten Händen links auf einem Kissen; über ihr schwebt der heil. Geist als Taube im Lichtglanze; rechts erscheint der Engel. Auf dem Boden liegt ein offenes Buch.

Links unten steht: Nicolas Poussin pinx. j. van Somer fe 1676.

H. 9″ 11‴, Br. 8″ 1‴.

(Andresen nennt in seinem Werke über Poussin unter Nr. 96 irrigerweise P. v. Somer als den Stecher.)

38. Die Anbetung der Könige.

(Acht ganze Figuren.)

Maria sitzt mit dem göttlichen Kinde im Mittelgrunde vor verfallenen Gebäuden; neben ihr steht rechts der heil. Joseph. Der eine der Könige kniet vorn im Profil nach Links, der Neger steht links beim Stichrande, der dritte führt rechts ein Pferd. Hinter dem heil. Joseph sind theilweise zwei Männer und ein Pferd sichtbar. Der Stern verschwindet rechts oben hinter einer dunkeln Wolke.

Im schmalen Unterrande steht links: Guido R. pinx.

Rechts: Van Somer fec.

H. 12″ 5‴, Br. 10″ 7‴.

39. Madonna mit dem Christkind.

Die heil. Mutter sitzt in einer Landschaft auf einem Hügel und hält das sie mit der rechten Hand liebkosende Kind auf den Knieen. Links ist ein Baum, im Grunde sind Berge sichtbar.

Links unten steht weiss: Van Somer fe · 1672.

H. 8″ 9‴, Br. 6″ 4‴.

40. Die heilige Familie.

In der Vorhalle eines Hauses sitzt in der Mitte die heil. Jungfrau, gegen Links gewendet, und hält das nackte heil. Kind mit beiden Händen. Vor ihr kniet, fast vom Rücken gesehen, der kleine heil. Johannes, mit einem Gewande halb bekleidet und hält eine Schale mit Weintrauben. Am Boden liegt dessen Symbol, das Kreuz mit dem Bande, und rechts ist ein Lamm in Vorderansicht.

Links, im Grunde, ist der heil. Joseph bei seinem Arbeitstisch; bei der Wand sind angelehnte Bretter. Rechts kommen

Digitized by Google

aus der Landschaft zwei geflügelte Engel, der vordere trägt einen Korb auf dem Kopfe.

Links oben auf der Mauer steht hell auf dunklem Grunde: van Somer fecit 1672.

Rechts unten beim Rande steht gestochen: F. de Wit Excudit.

H. 12″ 3‴, Br. 10″ 4‴.

I. Vor der Adresse des de Wit.
II. Wie beschrieben.

41. Das Wunder der Brodvermehrung.

(Gruppe von acht Personen in ganzen Figuren.)

Der Heiland sitzt rechts auf einem Felsen im Profil nach Links und erhebt seine linke Hand zum Segen über die Brode, die der Knabe vor ihm stehend im Tuche trägt, während er mit der Rechten zwei Fische hält. Neben dem Erlöser sitzt ein Jünger; hinter ihm stehen zwei andere, in Vorderansicht, in ihre Mäntel gehüllt, und rechts im Grunde sind noch drei andere sichtbar. Ohne Bezeichnung.

H. 11″ 4½‴, Br. 8″.

Auf dem Exemplar in Amsterdam steht geschrieben: Raphael pinx.

I. Wie beschrieben.
II. Links unten steht hell: Van Somer fe. (Br. 7″ 10‴.)

42. Christus und die Samariterin beim Brunnen.

Der Heiland sitzt rechts und ist ganz nach Links zur Samariterin gewendet, die, auf die Böschung des Brunnens sich lehnend, den Offenbarungen des Meisters aufmerksames Gehör schenkt. Vor ihr steht ein Krug.

Auf der Steinplatte des Brunnens unten steht auf dunklem Grunde hell und verkehrt: van Somer fe. Rechts oben über der Wölbung das Monogramm: .

H. 7′′, Br. 5″ 5‴.

43. Christus am Oelberg.

Der Heiland kniet, mit gefalteten Händen und gebeugt, im Profil nach Links, wo oben in der Wolke der Kelch sichtbar ist. Hinter dem Heilande steht der geflügelte Engel und sucht Jesum mit beiden Händen unter den Armen zu halten.

Unten auf dunkelm Grunde des Bodens steht hell: Van Somer in. f.

H. 8″ 10‴, Br. 6″ 3‴.

I. Mit der Schrift: Van Somer fe. (München.)
II. Wie oben.

Digitized by Google

44. Die Kreuzabnahme.

Maria sitzt unter dem Kreuze und hält den Leichnam Jesu im Schoosse, wobei sie der heil. Johannes unterstützt, während Magdalena links kniet und die rechte Hand Jesu hält. Links im Grunde sind zwei Männer sichtbar (Joseph und Nicodemus?).

Links unten steht: P. Veronees. Rechts (hell) das Zeichen:

H. 9″ 9‴, Br. 8″.

45. Eine Pietà.

(Nach H. Carracci.)

Vor dem Felsengrabe sitzt Maria mit gefalteten Händen; in ihrem Schoosse liegt der todte Heiland; rechts sind zwei weinende Engel.

Br. 9″ 8‴, H. 7″ 9‴.

In München irrig als W. Vaillant einregistrirt.

C. Mythologie, Allegorie, Idylle.

46. Mars und Venus.

Auf dem Ruhebett sitzt der Kriegsgott und hält die nackte Venus, die halb auf seinem Schoosse sitzt, halb auf das Kissen sich anlehnt. Im Grunde links ein Fels mit Bäumen; zwei Genien in Wolken spielen mit den Waffen des Mars, zwei andere mit den Vögeln der Venus, wobei sie einen Kranz über den Liebenden niederlassen. Rechts im Grunde ist ein Tempel theilweise sichtbar, und vorn hält ein nackter Genius, mit dem linken Fusse auf der Kugel stehend, die lange Lanze.

H. 8″ 9‴, Br. 7″ 4‴. (Stichrand.)

Sehr selten.

47. Zwei Satyrn bei der Nymphe.

In einem Garten liegt die schlafende nackte Nymphe über einem Tuche, den Kopf gegen die rechte Plattenseite, über den sie die rechte Hand gehoben hat. Hinter ihr sieht man zwei bekränzte Satyrn, deren einer das Gewand von ihr weggezogen hat, während der zweite sie mit der Linken unzüchtig betastet. Unten ein leerer Rand.

H. 8″ 10‴, Br. 6″ 8‴. (Stich.)

Sehr selten.

Digitized by Google

48. Diana und Endymion.

Endymion liegt halb nackt bei einem Hügel im Vordergrunde; über Wolken neigt sich Diana über ihn herab. Links zu den Füssen des Schäfers liegt sein Hund; rechts im Grunde sieht man zwei Amoretten mit einem Pfeile; im Grunde ist Wald.

Im Unterrande steht links: de Lespine ex. Rechts: Cum Privilegio Ordin : Hollandiae et Weſt-Frifiae. In der Mitte, tiefer: Diane et Endimion.

H. 9″ 1‴, Br. 6″ 9‴.

49. Venus und Amor.

(Ganze Figuren.)

Venus, fast gänzlich nackt, sitzt beim Felsen gegen Rechts gekehrt, und Amor steigt auf ihrem linken Knie hinauf; er hat den Köcher am Rücken und Venus hält mit der Rechten seinen Bogen. Links hinter dem Felsen schaut ein Satyr heraus und strengt sich an, mit der linken Hand die Haare der Venus zu fassen.

Ohne Bezeichnung.

H. 9″ 7½‴, Br. 7″ 10‴.

50. Venus und Mars.

(Seitenstück zum Vorigen.)

Beide sitzen auf einem Bette; die nackte Venus hält mit der Linken die linke Hand des Kriegsgottes, der mit seiner Rechten ihre Brust betastet. Der Vorhang des Bettes wird links von einer Satyr-Caryatide gehalten, und Amor, der rechts am Boden auf der Rüstung sitzt, sucht den Helm des verliebten Gottes aufzusetzen.

Links unten beim Rande steht hell: VAN SOMER fe.

H. 9″ 7½‴, Br. 7″ 10½‴.

51. Dieselbe Composition

noch einmal, von der Gegenseite, mit Auslassung der Caryatide. Auf dem Schilde rechts steht hell: I VAN SOMER.

H. 7″, Br. 5″ 5‴.

Sehr selten.

52. Vanitas (Vergänglichkeit).

Man sieht rechts das Brustbild eines jungen Mädchens, welches mit beiden Händen einen Todtenkopf ergreift, den

Digitized by Google

ihr zwei alte bärtige Männer darreichen. Links oben steht das helle Monogramm:

Br. 7″ 3‴, H. 5″ 6‴.

53. Der Hirt mit der Flöte.

(Ganze Figuren.)

Er sitzt links auf einer Erderhöhung, hat einen langen Hirtenstab und bläst, gegen Links gewendet, auf der Flöte. Rechts sitzt auf der Erde eine Nymphe, die auf dem Schoosse mit der rechten Hand einen Kranz, mit der linken eine Flöte hält. Links ist theilweise der liegende Hund sichtbar. Im Grunde Bäume, rechts ein Basin, worauf ein nackter Knabe mit Delphinen sich befindet.

Links unten beim Rande steht hell auf dunkelm Grunde: I. V. S. Bei späteren Abdrücken sind weiter nach Rechts noch Spuren von V. S. sichtbar.

H. 9″ 2‴, Br. 7″ 10‴.

54. Socrates und Xantippe.

In einem Gemache, worin man rechts im Grunde einen Tisch mit Büchern und Globus, sowie einen Bücherschrank bemerkt, kriecht vorn ein bärtiger Mann mit dem Turban auf allen Vieren gegen Links; auf seinem Rücken reitet das halbnackte Mädchen, welches mit der Linken den Zügel, mit der Rechten die Peitsche hält. Rechts im Grunde auf der Stufe steht das helle Zeichen: t. Links oben im dunkeln Grunde ebenfalls hell: Socrates & Xantippe.

H. 9″ 4‴, Br. 6″ 10‴.

Sehr selten.

55. Das Hirtenpaar.

Auf einem Hügel unter dem Baume sitzt links der junge Hirt mit einer Federmütze, den linken Fuss über den rechten geschlagen, und bläst auf der Flöte. Rechts sitzt neben ihm die Hirtin mit entblösstem Busen, einer Feder im Haar und hält mit der Linken den langen Hirtenstab. Vor dem Hirten sitzt der Hund; rechts sieht man im Grunde drei Schafe, im Vordergrunde zwei andere. Im Grunde ist eine Fontaine mit Delphinen; am Rande derselben steht hell: I· V· S· fe.

H. 9″ 5‴, Br. 7″ 2‴.

Digitized by Google

56. Die Malerkunst.

Kniestück. Die Malerei, als junges Mädchen dargestellt, sitzt und hält eine viereckige Palette nebst drei Pinseln; die linke Hand ist nach Links gerichtet, wo Amor, auf einem Gestelle sitzend, ihr einen Lorbeerkranz aufsetzen will.

Im lichten Unterrande steht links: Guido Pixit. Rechts: J. van Somer fecit. In der Mitte: Pctoria Ars.

H. 11″ 8‴, Br. 9″ 11‴.

D. Darstellungen aus dem Alltagsleben (Genre).

57 — 130.

Einzelne Personen 57—69.
1. Büsten und halbe Figuren 57—66.
2. Ganze Figuren 67—69.

A.

57. Weibliche Büste.

Das jugendliche Gesicht ist im Profil nach Rechts, der Blick nach unten gerichtet, am Kopf sieht man ein helles Tuch und der Busen ist halb entblösst.

Rechts unten auf dunkelm Grunde das helle Monogramm:

H. 4″ 6‴, Br. 4″ 6‴.

58. Weibliche Büste.

In Vorderansicht, der Kopf ist ein wenig nach Rechts gewendet, herabsehend, mit weissem Kopftuch. Links oben das helle Zeichen:

H. 4″ 6‴, Br. 4′, 6‴.

59. Ein bärtiger Kopf.

(Seitenstück zum Kopf des Kindes.)

Büste, im Profil nach Rechts. Der alte Mann hat reiches Kopfhaar und einen langen Bart, der über den nackten Oberkörper herabfällt.

Rechts oben auf schwarzem Grunde das Monogramm hell:

H. 4″ 8‴, Br. 4″ 7‴.

Digitized by Google

60. Derselbe.

Von der Gegenseite; das Monogramm oben, wie beim vorigen Blatte.

H. 4″ 8‴, Br. 4″ 7‴.

61. Kopf eines Kindes.

In Vorderansicht, auf dunkelm Grunde. Der Mund ist halb geöffnet.

Ueber der rechten Schulter steht hell: van Somer, darunter: fe, 1671 (71 halb gedeckt).

H. 4″ 8‴, Br. 4″ 7‴.

62. Männliches Brustbild.

Gegen Links gewendet, herunterschauend; er hat auf dem Kopf eine helle Haube und darüber eine Pelzmütze, am Hals einen runden Kragen.

Im dunkeln Grunde links unten steht hell das Monogramm:

H. 6″ 6½‴, Br. 4″ 10½‴.

63. Weibliches Brustbild.

Im Profil nach Links, herunterschauend; sie hat eine weisse Haube, einen Halskragen, der sich vorn zu einem Brusttuch verlängert. Die Ecken sind abgerundet.

Links unten an der Einfassung steht das Monogramm, wie beim vorigen Blatte.

H. 6″ 6½‴, Br. 4″ 11‴.

64. Der lesende Knabe.

(Copie nach W. Vaillant, Nr. 16 meines Verzeichnisses).

Hüftenbild. Er sitzt rechts im Profil nach Links beim Tische, auf welchem ein aufgeschlagenes Buch liegt; im Grunde stehen noch zwei Bücher. Der Leser, der ein langes Lockenhaar und Bänderhalstuch hat, ist auf die rechte Hand gestützt.

Links oben ist das helle Monogramm zwischen Palmzweigen: Darunter die Jahreszahl: 1676.

H. 6″ 7‴, Br. 4″ 11‴.

65. Der Zitherspieler.

Brustbild. Der Spieler hat eine platte Mütze auf, einen Schnurrbart und schaut nach Rechts unten, hält mit der Rechten

Digitized by Google

den Hals der Zither, während die Linke in die Saiten greift. Links steht gegen unten hell auf dunkelm Grunde: A, Ostade, pinx. Darunter: van Somer f.

H. 8″ 10‴. Br. 6″ 3‴.

66. Das Mädchen mit hohem Glase.

Kniestück. Das Mädchen sitzt in Vorderansicht, hat eine weisse Schürze, Halstuch und Häubchen, eine pelzverbrämte Jacke und hält mit der Rechten das hohe Pokalglas. Rechts steht man auf dem Tische einen Krug und einen Teller mit halber Citrone. Den Grund bildet ein Vorhang. Links unten steht weiss: · VAN SOMER.

H. 9″ 7‴, Br. 7″ 10‴. *

Sehr schönes Blatt.

67. Der sitzende Bauer mit dem Kruge.

(Es ist eine Copie nach W. Vaillant [Nr. 146 meines Verzeichnisses] von der Gegenseite, wie es auch Blooteling [W. 125] copirte.)

Der alte Bauer sitzt auf einer Bank, den Kopf nach Links gewendet und hält mit beiden Händen den dickbäuchigen Krug. Auf dem runden schwarzen Fleck desselben steht das helle Zeichen ⅄; links unten aber: Bega, inu.

H. 7″ 8‴, Br. 6″ 2‴.

68. Die Köchin.

Sie sitzt (in ganzer Figur), etwas gegen Rechts gewendet, und schält über einem Teller, den sie im Schoosse hat, Aepfel. Neben ihr liegt eine todte Ente, links unten am Boden Gemüse.

H. 9″ 8‴, Br. 7″ 8‴.

I. Wie beschrieben.

II. Auf der Bank steht rechts weiss: Van Somer | fecit | 1676.

(Die drei Kinder, welche Nagler erwähnt, fand ich nicht vor und müssen sie wohl davongelaufen sein.)

69. Das Mädchen mit dem Hunde.

(Nach Netscher?)

Das Mädchen mit lockigem Haar sitzt, etwas nach Links gewendet, in ganzer Figur beim Tische, auf welchem das Hündchen sitzt, das sie mit der Rechten streichelt. Am Boden steht links ein Korb; den Grund bildet ein Vorhang.

Rechts steht unten weiss: · VAN SOMER · | · FE ·

H. 14″ 5‴, Br. 9″ 7‴.

Digitized by Google

D.

Mehrere Personen. 70—130.
1. Büsten und halbe Figuren. 70—96.
2. Ganze Figuren. 97—130.

70—75. Folge von sechs Blättern (halbe Figuren).

70. Der Fiedler und der Trinker.

In einer Rundung sitzt der Fiedler rechts, nach Links gewendet, die Augen von der Mütze bedeckt, auf welcher eine Pfeife aufgesteckt ist, vor einem Holztischchen, auf dem ein Krug steht und vor welchem ein Fass und ein Stuhl theilweise zu sehen sind. Hinter dem Tische steht ein lachender Mann mit der Pelzmütze und hält mit der rechten Hand ein längliches Glas. Zwischen diesem und dem Fiedler ist ein lachender junger Mann sichtbar.

Im Unterrande links steht: Brouer Pinx.

Rechts: J. van Somer fec.

71. Der Fiedler und der Flötenspieler.

Der Fiedler, in Vorderansicht, hat ein faltiges Barett; der Flötenspieler, links hinter ihm, einen breitkrämpigen Hut.

Im Unterrande steht links: Somer fec.

Rechts in der dunkeln Ecke des Stiches das Monogramm hell, wie Nr. 42.

72. Der Leyermann.

Mit Barett und Mantel, unter welchem er mit der rechten Hand die Leyer hält und mit der Linken spielt. Rechts hinter ihm hält ein Mann eine Katze, mit deren Schweif er den Leyerspieler nachahmt.

In der Mitte des Unterrandes steht: van Somer fec.

73. Der Trommler.

Derselbe trägt die grosse Trommel auf seiner linken Seite, hat eine Feder auf der Haube und vom Rücken schaut eine Eule herüber. Neben ihm steht links ein lachender Mann mit einem Besen.

In der Mitte des Unterrandes steht: van Somer fec.

74. Der Spötter.

Er ist in Vorderansicht und auf seiner rechten Schulter sitzt eine Katze. Ein zweiter Mann macht hinter dessen Kopf mit der rechten Hand eine Spottfigur.

Im Unterrande steht links: Somer fe.

Digitized by Google

75. Der Sänger.

Er sitzt rechts beim Tische, auf welchem das Kohlenbecken liegt, hält ein Papier, hat eine platte Mütze und scheint mit offenem Munde zu singen. Hinter dem Tische hält links ein lachender Mann mit der Rechten ein Glas in die Höhe.

Im Unterrande steht links: *AB.* Pinx.

Rechts: J. van Somer fec.

Alle sechs: Höhe und Breite 4″ 6‴ und sind die Ecken abgerundet.

I. Vor den Künstlernamen.
II. Kräftige Abdrücke, wie beschrieben.
III. Schwach; auf Nr. 1 und 6 steht in der Mitte: Jeremias Wolff Excudit Aug. Vind.

76. Das Kleeblatt beim Trinken.

Kniestück. Bei einem Tische, der rechts steht, sitzt links der aus dem Kruge trinkende Bauer, im Profil nach Rechts. Hinter dem Tische sitzt ein junger Mann mit Federbarett, schaut nach Links und scheint Tabak auf dem Tisch zu schneiden.

Zwischen Beiden sitzt ein Mädchen, mit einem weissen Tuch am Kopfe, sieht hinab und hält mit beiden Händen ein Glas.

Unter dem Tische steht weiss: ·I· V· S·

H. 6″ 11‴, Br. 6″ 8‴.

77. Der verliebte Alte.

(Nach Brauwer.)

Kniestück. Der lachende Alte mit einer hohen Mütze sitzt in der Wirthsstube hinter dem Fasse, das in der Mitte des Vordergrundes steht und auf dem ein weisses Tuch liegt; er hält über dem Fasse mit der Linken den geöffneten Krug, während er mit der Rechten die junge Wirthin umarmt, die links, im Profil nach Rechts sitzt und auf der Hand das Geld zählt.

Im Hintergrunde rechts sitzt ein Raucher und ein Bauer steht innerhalb einer offenen Thür und scheint ein natürliches Bedürfniss zu verrichten.

Rechts unten auf dunkelm Grunde steht das helle Monogramm, wie Nr. 42.

8″ 6‴, Br. 6′ H ′ 3‴. *

Die etwas grössere gleichseitige Copie von P. Schenk hat vier holländische Verse. Von Marinus von der Gegenseite gestochen.

Digitized by Google

78. Der Trinker und der Raucher.

Gürtelbild. Den Vordergrund einnehmend ist der lachende Trinker mit der Mütze, wie er ein über die Hälfte gefülltes Glas mit der Linken hält und mit der Rechten nach Rechts zeigt, wo im Schatten des Hintergrundes der zweite Bauer sichtbar ist, wie er gemüthlich den Rauch aus dem Munde bläst.

Links oben auf dunkelm Grunde steht hell, aber kaum sichtbar: Ostade pinx. Darunter: van Somer fe.

H. 8″ 10‴, Br. 6″ 1½‴.

79. Das Liebespaar.

Brustbilder. Links sitzt hinter dem Tische der bärtige Mann mit hohem Hute und Mantel und zeigt mit der Rechten eine Münze dem Mädchen, das mit der Linken einen Krug auf dem Tische hält. Links unten steht hell, aber wenig sichtbar, das Zeichen, wie Nr. 42, fe. (Paris.)

H. 9″, Br. 6″ 9‴.

Eine gegenseitige Darstellung hat das Monogramm J. T. v. f. (Toornvliet?)

80. Das Liebespaar.

Fast ganze Figuren. Der junge Mann im Schlafrock mit Perrücke und Spitzenhalstuch sitzt rechts im Lehnstuhl, nach Links gewendet, heraussehend, mit der Rechten die Pfeife haltend. Links hinter dem Tische sitzt vor einem offenen Notenheft das lachende Mädchen mit entblösster Brust und hebt mit der Linken ein hohes Glas empor.

Links unten steht hell, wie Nr. 42.

H. 9″ 3‴, Br. 6″ 10‴.

Schenk hat das Blatt von der Gegenseite, in grösserem Maassstabe geschabt.

81. Das Saufgelage der Weiber.

Vier Weiber sind in einem Gemache versammelt. Vorn sitzt vor dem Tische ein dickes Weib und hält mit der Linken den Krug, während es mit der Rechten ein hohes Glas hebt. Hinter dem Tische sitzt das zweite rechts im Profil nach Links, hält mit der Rechten das Notenblatt, singt und gibt sich mit der Linken den Takt. Das dritte, im Profil nach Rechts, zündet sich eine Pfeife an; das vierte, links im Grunde,

Digitized by Google

ist vom Rücken zu sehen. Hier steht auch vorn ein Fass, darauf ein Krug.

Im Unterrande steht links: Molenaer Pinxit. Rechts: J. van Somer fec.

H. 9″ 3‴, Br. 7″ 5‴. *

82. Der Schulmeister mit der langen Nase.

Er sitzt links im Lehnstuhl vor dem Tische, nach Rechts gewendet, und schneidet die Feder. Hinter dem Tische ist ein schreibender Knabe, in Vorderansicht, und ein anderer, der mit der Rechten auf die Schulter des ersteren sich anlehnt und mit der Linken ein Buch hält.

Links im schmalen Unterrande: A. Brauwer pxt.

Rechts: J. van Somer fec.

H. 9″ 5‴, Br. 7″ 5‴.

83. Ein verliebtes Paar.

Mehr als Kniestück. Das Mädchen sitzt, mit einem Schleier am Kopfe, auf einer Bank in Vorderansicht, hält mit der Rechten den Krug über dem Knie und hebt mit der Linken einen Pokal in die Höhe. Hinter der Bank links sitzt der junge Mann mit Federbarett, im Profil nach Rechts, zieht mit der Linken dem Mädchen den Schleier vom Kopfe und schmeichelt ihm mit der Rechten am Kinn. Im Grunde Architektur.

Rechts steht hell auf dunkelm Grunde: Van Somer. Darunter: 1676.

H. 9″ 8‴, Br. 7″ 11‴.

84. Ein anderes Liebespaar.

Das Mädchen sitzt links auf einer Bank, im Profil nach Rechts; sie hat den Kopf geneigt, hält mit der Rechten einen Becher, mit der Linken die linke Hand des jungen Mannes, der rechts hinter dem Tische sitzt und mit der Rechten es umarmt. Auf dem Tische sieht man Brod und einen Krug. Im Grunde ein Vorhang.

Links oben steht hell: Van Somer. Darunter: 1676.

H. 9″ 8‴, Br. 7″ 11‴.

85. Concert mit dem Violoncell.

(Nach Terburgh?)

Drei halbe Figuren bei Gebäuden unter einem Vorhang. Eine junge Dame sitzt links und spielt das Violoncell. Rechts

Digitized by Google

sitzt, halb vom Rücken gesehen, ein junger Mann in einen Mantel gehüllt und hält mit der Linken das Notenheft. Hinter ihm steht ein zweiter junger Mann, ebenfalls im Mantel, und scheint der Zuhörer zu sein.

Auf der Mauer links steht das helle Monogramm zwischen Zweigen, wie Nr. 36.

H. 9″ 8‴, Br. 8″.

Gegenseitige Copie nach W. Vaillant (Nr. 166 uns. Verzeichnisses.)

86. Der Sänger im Fenster.

Das Fenster ist durch den Stock in vier Theile getrennt, der obere rechte ist geschlossen; im unteren ist der singende Bauer mit runder Mütze, ein Notenblatt haltend, und hinter ihm sind im Dunkel zwei Köpfe sichtbar. Links sehen zwei Männer und ein Kind heraus, über ihnen hält ein Mann mit der Pelzmütze, über den Stock gelehnt, das brennende Licht hinaus.

Im schmalen Unterrande steht links: Ostade pinx.

In der Mitte: Van Somer fec.

H. 11‴, Br. 9″

87. Zwei Männer beim Tisch.

(Nach Terburgh.)

Kniestück. Der Tisch ist rechts, bei ihm sitzt, im Profil nach Rechts, ein bärtiger Soldat mit langem Haar und Barett; sein Rock ist mit schwarzen Bändern paspellirt; er hält über dem Tisch mit der Rechten ein Gefäss (einer Dose nicht unähnlich) und steckt den Zeigefinger seiner linken Hand hinein. Hinter dem Tische rechts ist ein junger Mann mit Hut, im Mantel eingehüllt und hält mit der Linken ein ähnliches Gefäss. Hinter dem Soldaten links ist oben ein Knabe sichtbar.

H. 11″ 2‴, Br. 8″ 6‴.

I. Vor der Schrift.

II. Im Schatten des Tisches steht: Terburg pinx. | Somer f. (hell.)

88. Dasselbe (von der Gegenseite).

Die Schrift ist wie beim vorhergehenden Blatte, doch kommt auf dritter Zeile noch hinzu: 1676. In der Mitte beim Rande steht: F. de Wit Exc.

H. 9″ 10‴, Br. 8″ 3‴.

89. Der die Pfeife stopfende Soldat.

Drei Personen; Kniestück. Hinter dem Tische links sitzt der jugendliche Krieger mit Hut und Schärpe und stopft die

Digitized by Google

Pfeife, betrachtet aber mit Wohlgefallen das junge Mädchen, welches rechts im Profil nach Links sitzt und aus einem Kruge in ein Pokalglas einschenkt, welches sie mit der rechten Hand hält. Hinter ihr ist die ältliche Dienerin sichtbar, die eine Schüssel mit Braten bringt.

Im schmalen Unterrande steht links: ter Burgh pinx. Rechts: van Somer fec.

H. 11″ 7‴, Br. 8″ 11‴.

90. Der Rommelpotspieler.

Sechs halbe Figuren in ovaler Einfassung. Der lachende Spieler ist nach Links gewendet; rechts zieht ihm ein Mann etwas aus der Tasche heraus; zwei Kinder geben ihm Münzen. Den Grund bildet ein Felsen, links ist Aussicht in die Landschaft.

Im Unterrande steht links: Jan Liuens pinx. Rechts: j. van Somer fecit.

H. 12″ 7‴, Br. 9″ 6‴.

91. Die Kartenspieler.

Halbe Figuren. Zwei Spieler sitzen bei einem runden Tisch, der zur Rechten mit einem Barett, der zur Linken, im Profil nach Rechts, mit breitkrämpigem Hut, auf welchem eine Thonpfeife steckt. Hinter dem ersten steht ein junger Mann mit Federbarett und will mit der Rechten dem Spieler eine Karte herausziehen. Auf dem Tische steht ein hohes Glas. Rechts unten steht hell auf dunkelm Grunde das Monogramm, wie Nr. 42.

Br. 6″ 11‴, H. 6″ 9‴.

92. Zwei Mönche und ein Mädchen.

Halbe Figuren. Links ist ein Tisch, hinter welchem ein Mönch den Krug mit der Rechten hält und mit der Linken einen Becher dem Mädchen darbietet, das Rechts im Profil nach Links sitzt und vom zweiten Mönch, der neben ihr sitzt, umarmt wird. Auf dem Tische ist noch ein Becher und eine Thonpfeife. Ohne Bezeichnung.

: 7″ 5‴, H. 5″ 7‴.

93. Dieselbe Gruppe, anders.

In der Mitte steht der Tisch, auf welchem ein Krug, zwei Thonpfeifen und ein Becher sich befinden; hinter demselben

Digitized by Google

sitzt das Mädchen und wehrt sich gegen den Mönch, der links sitzt und mit der rechten Hand ihm an den Busen greift; dabei sieht sie den zweiten Mönch an, der rechts, mit der Caputze auf dem Kopf, sitzt und einen Becher dem Mädchen anbietet. Auf dem Tische unten steht hell das Monogramm, wie Nr. 42.

Br. 7″ 5‴, H. 5″ 7‴.

94. Die Katzenmusik.

Fast ganze Figuren. Rechts sitzt hinter dem Fasse, darauf ein Krug und eine Pfeife liegen, das junge Mädchen mit einem Papierblatt in der Linken und scheint zu singen, wird aber durch die Katze gestört, welche ein auf dem Tische sitzender Bauer in seinem Schoosse hält und in ihren Schweif mit seinen Zähnen beisst. Links sieht man zwei lachende Kinder, das eine mit der brennenden Pfeife, das vordere das Ohr der Katze zwickend.

Br. 8″ 8‴, H. 6″ 8‴.

Selten.

95. Das Concert.

In der Mitte ist ein Tisch sichtbar; links sitzt ein Bauer mit platter Mütze und spielt die Zither; hinter ihm steht der Geiger mit offenem Mund; hinter dem Tische bemerkt man ein altes singendes Weib, welches ein Mann mit Federbarett accompagnirt, der rechts im Profil nach Links ist.

Br. 8″ 8‴, H. 6″ 10‴.

96. Die Bauernunterhaltung.

Fünf Personen. Bei einem runden Tisch sitzen zwei und stehen zwei Bauern. Der Vordere ist fast ganz vom Rücken gesehen. Auf dem Tische steht ein brennendes Licht. Der fünfte Bauer steht links, hält mit der Linken einen Krug und stützt sich mit dem linken Fusse auf ein Fass.

Links unten steht hell: Ostade · p. | I V S

Auf dem Fasse steht gestochen: F. de Wit exc.

Br. 8″ 10‴, H. 6″ 1‴.

97. Die Waffelkuchenbäckerin.

(Nach J. van de Velde.)

Die Alte sitzt rechts, im Profil nach Links, mit breiter Haube, und schält einen Apfel. Links werden über dem Feuer

Digitized by Google

die Kuchen gebacken. Links im Grunde sitzen zwei Knaben, der eine essend. Ein Kind sieht über die Holzbrüstung.

Die Plattenecken sind abgerundet. Links unten im Winkel das helle Monogramm, wie Nr. 42.

H. 6″ 10‴, Br. 6″ 10‴.

98. Die Trinker und Raucher.

Ganze Figuren. Links dient eine hohe Bank als Tisch und liegt das Kohlenbecken darauf. Hinter derselben sitzt, in Vorderansicht, der Raucher, das Gesicht nach Rechts gewendet, und bläst den Rauch aus dem Munde. Neben ihm links ist theilweise der zweite Raucher sichtbar, mit einer Feder auf der Mütze. Rechts vorn sitzt auf einem umgewendeten Schäffel der dritte Mann in Vorderansicht, lächelt und hält mit beiden Händen den Krug umschlungen, den er an sich drückt; sein rechter Fuss liegt ausgestreckt auf einer Platte. Rechts oben auf der Mauer ist ein Bild mit der Nachteule. Auf der schmäleren Seite der Platte steht hell auf dunkelm Grunde:

Links: Brauer p. Rechts: van Som.

Rechts unten beim Rande gestochen: F. de Wit Exc.

H. 8″ 10‴, Br. 6″ 1‴.

99. Der schlafende Trinker.

Ganze Figur. Er sitzt, im Profil nach Links, auf einem niedrigen Schemel, ist an einen Kasten gelehnt, über welchen sich der Kopf mit offenem Munde zurückbeugt und hält mit der Linken auf den Knieen ein fast volles hohes Glas. Vor ihm (links) ist ein Fass, darauf ein Krug. Im Hintergrunde, kaum sichtbar, kauert ein zweiter Schläfer, man unterscheidet nur schwer dessen Mütze auf dem herabgesunkenen Kopfe.

Auf der Schattenseite des Kastens steht hell und schief: A. Brauer. Darunter: pinx. Darunter: van somer. Und auf der vierten Zeile: fe 1672.

H. 8″ 10‴, Br. 6″ 4‴.

100. Die Kartenspieler.

Vier Personen; ganze Figuren. In der Mitte ist ein niedriger Tisch; links sitzt ein altes Weib und hält mit beiden Händen die Karten. Ihm gegenüber sitzt der Mann, im Profil nach Links, auf einer Kiste, mit der Linken die Karten haltend und die Alte beobachtend. Ihm zur Seite hängt ein Krug. Zwischen Beiden ist rückwärts der zweite Mann, der

Digitized by Google

herunterschaut, und hinter ihm steht ein Bauer mit dem Krug. Links ist ein umgestürzter dreieckiger Sessel, auf welchem hell auf dunkelm Grunde steht: Ostade fe. Rechts auf der Kiste ebenso das Monogramm, wie Nr. 42.

H. 8″ 11‴, Br. 6″ 1‴.

101. Die Mutter bei der Wiege.

Eine junge Dame im geblümten Kleide sitzt und hat ein Hündchen im Schoosse. Rechts in der Wiege ist ein halberwachsenes Kind; oben ist im Ringe ein Papagei; links Aussicht in's Freie. Auf der Fensterbrüstung steht hell: I. van Somer. Unten ist ein schmaler dunkler Rand.

H. 9″, Br. 6″ 9‴.

102. Die Mutter bei der Wiege.

Eine ähnliche Darstellung. Die junge Dame mit geblümtem Kleide hält sitzend den Hund im Schoosse und bewegt mit der Rechten die Wiege, welche links steht; das Kind darin hält mit der rechten Hand eine Blume. In einer grossen Vase ist ein Blumenstrauss. Rechts im Grunde sieht man in's Freie.

Im schmalen dunkeln Unterrande steht hell: Le Prince De GaLLes.

H. 9″ 2‴, Br. 6″ 9‴.

103. Die Mutter mit dem Kinde.

Sie sitzt im Lehnstuhl und hält mit beiden Händen das erwachsene Kind, welches auf einem Stuhl steht. Das Hündchen springt auf. Links ist eine Vase mit Blumen, rechts Aussicht in's Freie.

H. 9′, 2‴, Br. 7″.

I. Im schmalen dunkeln Unterrande steht links hell: · I · VAN SOMER · fe · 1688.

II. Der Unterrand ist zum Boden der Darstellung umgewandelt, die Schrift verschwunden.

104. Der lüsterne Mönch.

Auf einem Ruhebette unter dem Vorhange sitzt das junge Mädchen mit halb entblöster Brust rechts. Der Mönch, im Profil nach Rechts, sitzt links neben ihr und betastet mit der Rechten ihre Brust. Links steht ein Tisch mit Teppich, Obst und einer Kanne.

H. 9″ * Br. 6″ 10‴.

Aeusserst selten.

Digitized by Google

105. Der Violinspieler.

Vier ganze Figuren. Der Spieler sitzt auf einem länglichen Tische. Rechts sitzt der junge Mann mit dem Kruge; hinter ihm schläft ein Mann, der in einem halboffenen Fasse sitzt, und hinter dem Tische ist noch der vierte Mann sichtbar. Links unten am Boden steht: Van Somer fe.

Br. 9″ 6‴, H. 7″ 10‴.

Gegenseitige Copie nach W. Vaillant (Nr. 194 meines Verzeichnisses).

106. Das Concert.

Fünf ganze Figuren. Rechts steht eine junge Dame, vom Rücken gesehen, im Atlaskleide und hält mit der Rechten Notenhefte über dem Tisch. Links kniet eine zweite Dame auf der Erde und spielt die Laute. Hinter ihr steht ein junger Mann und zeigt ihr die Noten im Buche. Zwei andere Männer, theilweise sichtbar, der eine mit der Violine, stehen im Hintergrunde. Am Boden links steht: Gerars pinx. J. van Somer fe. Rechts im Winkel: E.

H. 9″ 7‴, Br. 7″ 11‴.

I. Vor dem E.
II. Wie oben beschrieben.

107. Das Concert.

Vier ganze Figuren. Eine Sängerin sitzt rechts, im Profil nach Links, und singt aus einem Hefte; ein junger Mann, der auf den Tisch, worauf Notenbücher liegen, sich gestützt, gibt mit der rechten Hand den Tact. Im Grunde rechts sieht man zwei junge Männer und hinter diesen eine runde Säule. Rechts unten steht: D.

H. 9″ 6‴, Br. 8″.

I. Vor dem D.
II. Mit demselben.

Beide Blätter (Nr. 106 und 107) sind, auf einer Platte vereint, von W. Vaillant geschabt (Nr. 200 meines Verzeichnisses).

108. Die Vorlesung des Briefes.

(Nach Ger. van Zyl.)

In einem Zimmer sitzen links zwei Damen, im Profil nach Rechts, deren vordere einen Brief hält und ihn vorzulesen scheint. Hinter dem mit einem Teppich bedeckten Tische steht, auf demselben sich stützend, eine dritte Dame und wird

Digitized by Google

von einem jungen Manne mit Federbarett mit der Linken umarmt. Rechts ist durch ein Fenster Aussicht in's Freie.

Ohne Bezeichnung. (Dresden.)

H. 9″ 9‴, Br. 7″ 11‴.

Es ist eine Copie von der Gegenseite des gleichnamigen Gegenstandes von W. Vaillant (Nr. 183 meines Verzeichnisses) mit Auslassung der Laute auf dem Tische.

109. Die singenden Bauern.

Vier Personen. Vorn sitzt auf dem Fasse ein junger Mann en face mit platter Mütze, Pfeife und einem Schüreisen; vor ihm steht ein Krug und Kohlen. Er wendet sich nach Rechts zurück, wo im Grunde bei einem runden Tische drei Bauern sichtbar sind, deren einer ein Blatt hält. Auf der Wand sieht man links im Grunde ein Brustbild auf Papier, welches angeheftet ist.

Rechts unten beim Rande steht: A. Brauwer pinx: Van Somer. fe.

H. 9″ 9‴, Br. 8″.

Gegenseitige Copie nach W. Vaillant (Nr. 173 meines Verzeichnisses).

110. Das Kartenspiel.

Der eine Spieler sitzt links, im Profil nach Rechts, beim Fasse, über welches ein Brett gelegt ist. Der zweite sitzt rechts und sieht in die Karten hinein. Zwischen beiden steht im Grunde der dritte, in einen Mantel gehüllt.

Links unten steht: Jan Bot pinx. J. van Somer fec.

H. 9″ 10‴, Br. 7″ 4‴.

111. Der verliebte Alte.

Ganze Figuren. Unterhalb des Kamins, der links halb von einem Vorhange bedeckt ist, sitzt ein Mädchen, im Profil nach Links, auf einer Bank und wird von einem Manne umarmt, der seinen linken Arm über ihren Rücken legt. Links sitzt, gegen Rechts gewendet, ein Mädchen, hält mit der Rechten einen verzierten Krug und reicht mit der Linken einen Pokal dem ersten Mädchen hin.

Rechts unten am Rande steht: Bega pinx. Van Somer f.

H. 10″, Br. 8″.

Gegenseitige Copie nach W. Vaillant (Nr. 187 meines Verzeichnisses).

112. Musikunterhaltung.

Ganze Figuren. In der Mitte eines Gemaches sitzt im Sessel die junge Frau, im Profil nach Rechts, und bläst die

Digitized by Google

Flöte. Ihr Spiel wird von dem alten Manne begleitet, der rechts hinter dem Tische sitzt und die Laute spielt. Auf dem Tische stehen Becher, Krug, Brod, am Boden eine Pfeife, ein Fass u. s. w. Neben der Alten steht auf dem Boden links ein bauchiger Krug, auf dem sich das Amsterdamer Wappen befindet. Links schaut lachend ein horchendes altes Weib durch die halbgeöffnete Thür herein.

Links steht auf dunkelm Grunde, unten beim Rande: D. TENIERS PINX . VAN SOMER . FEC.

H. 10″ 3‴, Br. 9″ 7‴.

I. Wie beschrieben.

II. Rechts unten beim Rande steht: F.de Wit Exc.

113. Trinker im Keller. (Die Weinprobe.)

Vier Personen. Vorn sitzt ein Bauer auf einem Stein, vom Rücken gesehen, mit breitem Hut und hält mit der Rechten das Glas empor. Rechts steht, ebenfalls vom Rücken gesehen, der zweite Bauer trinkend und hält mit der Linken einen Krug. Zwischen Beiden erscheint im Grunde der dritte in Vorderansicht, mit Hut und Mantel und hält mit der Rechten einen Becher.

Im Unterrande steht links: J. Bott jnv. Rechts: J. van Somer fec. In der Mitte: I. de Ram Excudit.

H. 11″ 2‴, Br. 8″ 3‴.

114. Das junge Liebespaar.

Das junge Mädchen mit weisser Schärpe sitzt links auf einer Bank, nach Rechts gewandt, wo der junge Mann neben ihr sitzt und ihre Hand mit seiner Rechten hält. Ein Hund springt vor dem Mädchen und im Grunde rechts bemerkt man eine Kanne und ein Glas.

Links unten beim Rande steht: Gerars pinx. Rechts: .j. Van Somer fe.

H. 11″ 2‴, Br. 8″ 7‴.

115. Musikunterhaltung.

Ganze Figuren. Rechts ist ein Tisch; bei diesem sitzt links eine junge Dame im hellen Atlaskleide vorn, im Profil nach Rechts, hält mit der Rechten eine Laute, während sie mit der Linken in einem Notenheft blättert, welches auf dem Tische liegt. Hinter dem Tische sitzt rechts die zweite junge Dame, etwas gegen Links gewendet, und hält mit beiden Händen ein Notenbuch. Zwischen Beiden steht rückwärts der junge

Digitized by Google

Mann und hält mit der Rechten die Violine, auf welcher er mit der Linken spielt.

Auf dem Teppich des Tisches ist ein Schild mit drei Wappen angebracht; über diesem steht hell auf dunkelm Grunde: J : van Somer. Rechts unten am Boden steht gestochen: F. de Wit Excudit.

H. 12″ 2‴, Br. 10″ 4‴.

I. Vor der Adresse des de Wit.
II. Wie im Text.

116. Der Briefträger.

Eine junge Dame sitzt rechts beim Toilettentisch; ihre Dienerin, hinter ihr stehend, nimmt Perlen aus einer Schatulle, um sie in die Haare der Frau einzuflechten. Von der linken Seite kommt der junge Mann im Mantel, hält mit der Rechten seinen Hut und reicht mit der Linken der Dame einen Brief. Das Hündchen will auf ihn losspringen. Hinter der Dame sieht man einen Papagei, im Grunde das Bett mit Gardinen.

Auf der Schatulle auf dem Tische steht hell: I. V. S.

H. 13″ 6‴, Br. 10″ 7‴.

Sehr schönes Hauptblatt.

117. Der neugierige Alte.

Ein Mädchen mit entblöstem Busen sitzt auf einem Stuhl und schläft; mit der Rechten hält sie im Schoosse eine Pfeife und hat den rechten Fuss ausgestreckt über einem Tabouret liegen; vor diesem befinden sich am Boden in einer Schüssel feuerige Kohlen. Rechts ist ein Tisch, darauf eine Flasche, ein Tässchen und Tabak; am Boden ein liegender Hund. Der lüsterne bärtige Alte im Schlafrock und schwarzer Haube kommt von links, hebt mit der linken Hand das Kleid der Schlafenden auf und betrachtet sie mit bewaffnetem Auge.

Br. 9″, H. 6″ 11‴.

Aeusserst selten.

118. Die Bettlerfamilie.

Fünf Personen in ganzer Figur, die sich links bei Ruinen auf einem Hügel gelagert haben und sich damit beschäftigen, sich des Ungeziefers zu entledigen. Vorn sitzt links die Mutter mit einem Kinde am Rücken und untersucht ihr Kleid; vor ihr liegen zwei Säcke und ein Stock. Neben ihr sitzt der Mann mit verbundenem Kopfe, geneigt und sich kratzend. Weiter im Grunde sieht man zwei Rangen (der eine mit dem

Digitized by Google

Stocke), die sich wehren gegen die Bisse gewisser höchst unästhetischer Bewohner ihrer uncultivirten Köpfe. Im Grunde rechts sieht man Gebäude von italienischer Bauart.

Oben im Schatten der Ruine steht das helle Monogramm, wie Nr. 42, darunter die Jahreszahl 1676.

Br. 9″ 6‴, H. 7″ 10‴.

119. Die jungen Würfelspieler.

Sie sitzen am Fusse einer antiken Baulichkeit. Der eine sitzt links, im Profil nach Rechts, mit einem Hute. Rechts ist der zweite ohne Kopfbedeckung. Zwischen beiden liegen drei Würfel, und im Grunde ist der dritte mit einem Hute.

Links oben steht weiss: VAN SOMER . fe . 1676.

Br. 9″ 8‴, H. 7″ 9‴.

120. Soldaten mit Mädchen im Wirthshaus.

Acht Personen, ganze Figuren. Nach der Breite befindet sich gegen Rechts ein mit einem Teppich bedeckter Tisch, vor welchem eine Bank steht; auf dieser sitzt, vom Rücken gesehen, ein sich umschauender lachender Soldat mit Federbarett. An dem Tische sitzt in Vorderansicht ein zweiter Soldat ohne Kopfbedeckung und giesst aus einer Kanne Wein in einen Pokal, den er mit der Rechten hält. Hinter dem Tische rechts ist ein dritter Soldat mit einem Becher sichtbar. Alle drei haben Leibpanzer. Links beim Tische sitzt ein junger Mann, mehr vom Rücken sichtbar, und unterhält sich mit dem jungen Mädchen, das hinter dem Tische sitzt und mit der Rechten ihn umarmt. Ein Knabe steht hinter dem jungen Mann und macht sich mit dessen losgeknüpften Beinkleidern etwas zu schaffen. Links im Grunde steht ein alter Violinspieler mit Barett, hinter ihm ein junger Zitherspieler ohne Kopfbedeckung. Auf dem Stuhle rechts liegt ein Helm mit grosser Feder, am Boden ein Hund.

Links unten beim Stichrande steht: Jean Lis pinxit. In der Mitte: J. Van Somer fec. 1699.

H. 11″, Br. 10″ 6‴.

121. Mädchen und Soldaten beim Schmause.

(Seitenstück zum Vorigen.)

Acht Personen, ganze Figuren. In der Mitte steht nach der Länge ein mit einem Teppich bedeckter Tisch, auf welchem Speisen aufgetragen sind. Im Vordergrunde gegen Rechts

Digitized by Google

sitzt der Soldat mit Panzer und Federbarett neben dem Mädchen mit halb offenem Busen und umarmt es mit der rechten Hand. Hinter dem Tische sitzt ein bärtiger Mann im faltenreichen Kleide, hält mit der linken Hand den Becher und winkt mit der linken den zwei Mädchen, die von Rechts kommen, deren vorderes eine Flasche, das andere eine Schüssel mit Speise trägt. Hinter diesen ist ein lachender Junge sichtbar. Ein rückwärts stehendes Mädchen legt ihre Rechte auf die rechte Schulter des bärtigen Mannes. Links steht ein junger Mann und schenkt aus dem Kruge in einen Pokal ein. Ebendaselbst, im Vordergrunde, steht ein Hund, vom Rücken gesehen, rechts liegt am Boden ein zerbrochener Pokal.

Links unten beim Rande steht: Jean Lis pinxit. In der Mitte: J. van Somer fecit 1699.

Br. 11″ 2‴, H. 10″ 7‴.

Dieses und das vorhergehende Blatt bilden zusammen eine Darstellung, welche unter dem Namen Bordel, von J. Falck gestochen, bekannt ist. Beide Blätter:

I. Mit der Jahreszahl 1670.
II. Wie beschrieben.

122. Soldaten beim Würfelspiel.

Fünf Personen, ganze Figuren. Im Vordergrunde kniet ein Soldat, fast vom Rücken gesehen, gegen Links gewendet, bei seinem Hute und sieht dem andern zu, der, am Boden ausgestreckt, soeben zwei Würfel geworfen hat. Links sitzt der dritte am Boden, nach Rechts gewendet, mit einem Federbarett auf dem Kopfe. Rechts, mehr im Grunde, sitzt der vierte auf einem Fasse, ebenfalls mit einem Federbarett, hält mit der Rechten die Thonpfeife, während die Linke auf dem Knie aufliegt. Hinter diesem steht der letzte Zuschauer, der in einem Mantel gehüllt ist, einen Hut trägt und hinab schaut, woher von einem Kerzenlicht, das am Boden steht, die Beleuchtung kommt. Auf dem Boden des Fasses steht hell das Monogramm, wie Nr. 42.

Auf dem Boden im Vordergrunde liegen zerstreut Pfeifen, Krug, Glas u. s. w.

Br. 11″ 5‴, H. 10″ 8‴.

Sehr schönes und seltenes Hauptblatt.

123. Das Kartenspiel.

Sechs Personen, ganze Figuren. Um eine hohe Bank sitzen drei Kartenspieler. Der eine, links auf der Bank sitzend,

Digitized by Google

nach Rechts gewendet, hat eine Pfeife auf der Mütze aufgesteckt und hält mit beiden Händen die Karten. Der zweite Spieler sitzt rechts auf einem Strohsessel, nach Links gewendet, den linken Fuss über den rechten geschlagen und hält mit der Rechten über dem Rechenbrett die Karten. Vor ihm steht auf einer niedrigen Bank ein Krug und am Boden liegt eine Karte. Der dritte Spieler hinter der Bank, fast in Vorderansicht, hat eine Feder auf der Mütze. Zwischen diesem und dem ersten Spieler schaut der vierte, ein Bauer, in einen Mantel gehüllt, dem Spiele zu. In der Mitte des Hintergrundes steht bei der Mauer, auf welcher oben ein halb zusammengerolltes Bild hängt, der fünfte, vom Rücken sichtbar, und verrichtet seine Nothdurft. Rechts hinter dem zweiten Spieler steht, nach Links gewendet, der sechste Mann mit den Händen auf dem Rücken.

In der Mitte unten beim Rande steht: Van Somer fe.

Br. 11″ 6‴, H. 10″ 8‴.

124. Der Erzähler.

Vier Personen in ganzer Figur. Bei antiken Baulichkeiten, unter denen vorn ein Sarkophag mit Sculpturen sich befindet, sitzt links ein Soldat mit Panzer, Helm und Mantel. In der Mitte sitzt der Erzähler in Hemdärmeln und mit verbundenem Kopf. Ein Knabe und ein junges Weib mit einer Schüssel bilden die weitere Gesellschaft

Links unten steht: Kar. du jardin pinx. Rechts: Johanes Van Somer fe. In der Mitte: F. de Wit Excudit.

Br. 12″ 3‴, H. 10″ 6‴.

Hauptblatt und selten. Das Gemälde war im Cabinet Choiseul.

125. Die Wirthsstube.

(Nach Ostade.)

Vier Personen in ganzer Figur. Vorn, etwas gegen Rechts, sitzt der bärtige Bauer auf einem Stuhle in Vorderansicht, mit einem Hute auf dem Kopfe, hält mit der Linken ein dunkles Fläschchen und zieht mit der Rechten sein Knie in die Höhe. Links ist nach der Breite eine Bank, hinter welcher die Wirthin mit einer Pelzhaube steht; sie stützt sich mit der Rechten auf die Bank, auf der mit Kreide die Rechnung geschrieben steht, und hält mit der Linken einen grossen Krug; sie unterhält sich mit dem Bauer. Vor der Bank ist ein Trictracbrett, eine Violine und Gewänder. Auf derselben sitzt, vom Rücken gesehen, ein Mann mit der Mütze und spricht mit der

Digitized by Google

Person, die im Grunde links kaum sichtbar ist. Rechts im Grunde ist ein Bretterverschlag, vor diesem allerlei Geräthschaften; vorn ein Halbschuh; unter diesem steht: Van Somer fecit; darunter: 1671 et excudit amst.

Br. 12″ 7‴, H. 10″ 2‴.

Sehr schönes Hauptblatt; ohne Schrift könnte man es für W. Vaillant nehmen.

126. Die Wirthsstube.
(Nach Ostade.)

Acht Personen, ganze Figuren. In der Mitte steht ein Tisch, bei welchem links ein Bauer im Profil nach Rechts sitzt, mit der Linken seinen Hut authebt und mit der Rechten das Glas dem zweiten Bauer reicht, der rechts hinter dem Tische steht. Vor diesem sitzen zwei andere Bauern, der eine mit einem langen Glase, der andere, vom Rücken gesehen, mit einer Pfeife. Hinter dieser Gruppe ist der Wirth bei der Rechentafel an der Wand beschäftigt, vor ihm sitzt im Schatten ein Raucher. Links sitzt im Grunde ein altes Weib beim Kamin und wärmt sich; mehr vorn liegt ein Hund. Rechts kommt über eine hölzerne Stiege ein anderes Weib mit einem Kruge in die Stube. Allerlei Gegenstände liegen umher.

In der Mitte beim Unterrande steht: Ostade jn. van Somer fe.

Br. 13″, H. 10″ 5‴.

127. Der Soldat beim Mädchen.
(Nach Terburgh?)

Der Soldat sitzt links in ganzer Figur, im Costüm des dreissigjährigen Krieges, auf einem Stuhle, dessen Lehne mit seinem Mantel bedeckt ist; er hat einen breitkrämpigen Hut, ist im Profil nach Rechts gekehrt und stopft sich seine Pfeife. Bei ihm sitzt das junge Mädchen, welches mit der Linken einen Krug, mit der Rechten einen Becher hält.

An der Wand im Grunde sieht man ein angenageltes Papier, weiter gegen Rechts eine Laute.

Beim Rande unten links steht: Van Somer fecit.

Br. 16″ 6‴, H. 10″ 3‴.

Schönes Blatt.

128. Der Kunstkrämer. (De Kermis Kunst Kraam.)

Auf dem Buche, welches der Krämer in der Hand hält, liest man: Van Somer. Mit der Adresse de l'Epine. Fol.

So von Nagler (Nr. 37) und Laborde beschrieben.

Digitized by Google

129. Das unnachahmliche Ballet.

In einem Saale, in dessen Hintergrunde in einer Nische die Statue der Flora steht, tanzt in der Mitte eine Nachteule mit einem Ringkragen; ihr accompagnirt rechts ein Affe mit einem Federbarett und Muff. Links bläst, auf einem Stuhle sitzend, eine Katze die Flöte.

Im Unterrande unter dem Stich steht links: J. van Somer fecit. Rechts: de Lespine ex. Cum Privilegio Ordin: Hollandiae et Weſt-Friſiae. In der Mitte: Ballet Jnimitable.

H. 9″ 3‴, Br. 7″ 3‴.

Selten.

130. Die Execution.

Auf einem Gerüste sieht man sechs Affen. Einer kniet rechts mit gefalteten Händen und erwartet den Streich von dem zweiten, der das Schwert hält. Links steht ein Tisch, im Grunde sieht ein Affe durch die Oeffnung eines Vorhangs auf die Scene. Rechts unten das helle Monogramm und fe.

Br. 9″ 6‴, H. 7″ 2‴.

131. Ein Blumenstrauss.

Er steht auf einer steinernen Platte, und im hellen Unterrande steht links: I. van somer fecit. tn der Mitte: de Lespine exc. Cum Privilegio Ordin. Hollandiae et Weſt-Frisiae.

H. 9″ 2‴, Br. 7″ 2‴.

Marco Dente von Ravenna,

der Meister der Nachstiche mit den Tannenbäumchen.

Von Dr. **M. Thausing.**

Mit der Sichtung, Ordnung und Aufstellung des vortrefflichen und nahezu vollständigen Werkes von Marcanton Raimondi und Schule in der Albertina beschäftigt, sah ich mich unwillkürlich zu eingehenderen Untersuchungen über verschiedene Fragen genöthigt, deren Bewältigung zwar in Anbetracht ihrer Schwierigkeit weder in meiner Aufgabe noch in meiner Absicht liegen konnte. Doch hoffe ich, dass der Ueberschuss meiner Bemühungen in dieser Richtung nicht ganz fruchtlos geblieben sei; und wenn ich bedenke, in welche trostlose Lage

Digitized by Google

mich der heutige Stand der Marcantonkritik, die Zerfahrenheit der Ansichten, die Widersprüche der Autoritäten anfangs versetzte, so fühle ich mich gewissermassen verpflichtet, Kunstforschern und insbesondere Kupferstichfreunden etwas von den Ergebnissen einer langwierigen Anschauung und oft wiederholter Vergleichung mitzutheilen. Und zwar greife ich hier aus dem umfassenden Materiale eine Streitfrage heraus, die ich in soferne für die wichtigste halte, als dieselbe mehrere der berühmtesten Werke Marcanton's wie seines getreuesten Schülers und Nachahmers betrifft, und eine Scheidung der jedem von beiden zugehörenden, fast gleich hoch geschätzten Arbeiten anbahnen soll.

I.

Bekanntlich giebt es von dem berühmten Bethlehemitischen Kindermorde nach Raphael zwei gleichzeitige Kupferstiche, die sich in Styl und Vollendung so nahe stehen, dass bis heute noch die Meinungen über Priorität und Originalität derselben sehr getheilt sind. Die Einen halten entschieden beide Platten für bearbeitet von Marcanton, die Anderen hingegen erklären bloss einen der beiden Stiche für dessen Original, den anderen für eine etwas freie Copie, ohne indess darüber einig zu sein, welches dann das Original, welches die Copie und wer endlich der Urheber der letzteren wäre. Wie bewusst unterscheiden sich die beiden Stiche auf den ersten Blick und am deutlichsten durch einen, oder richtiger zwei Tannenbäumchen, die auf dem einen Blatte (Bartsch XIV. Nr. 18) rechts oben aus dem Baumschlage hervorragen, auf dem anderen aber fehlen (Bartsch 20). Ob also beide Blätter Werke Marcanton's sind, ob bloss das mit dem „Chicot" (auch Forgère, von den Italienern Falcetta oder Albero genannt) oder das ohne „Chicot", das ist die Frage, die allerdings nachgerade zu alt ist, um brennend genannt werden zu können.

In der älteren unkritischen Zeit schrieb man ohne Bedenken beide Stiche Marcanton zu, und Malvasia tischte zur Erklärung der auffallenden Erscheinung, dass ein reproducirender Künstler dieses Ranges sich in einem seiner Hauptblätter selbst copirt habe, eine Fabel von der Hinterlist und Habsucht des Meisters auf, deren Hinnahme einem historisch gebildeten Leserkreise heutzutage nicht mehr zugemuthet werden darf. Gleichwohl zählt der Glaube an die gleichberechtigte Originalität beider Platten immer noch viele Anhänger, namentlich unter den Engländern, deren Autorität im Kupferstichfach, W. Y. Ottley (An inquiry into the origin and early

Digitized by Google

history of Engraving II. p. 786) auch Zani und Bartsch gegenüber an der älteren Ansicht festhielt.

Das Urtheil dieser beiden Forscher hingegen ward von vorn herein durch eine alte Ueberlieferung beeinflusst, nach welcher Marco da Ravenna den Kindermord Raphael's auch in Kupfer gestochen habe. Zani schöpfte dieselbe aus einer Handschrift des Vincenz Carrari, geb. 1539, worin es heisst: „. . . Marco Dente da Ravenna intagliatore di maravigliosa, anzi unica eccellenza, come si può conoscere per la Carta degli Innocenti et del Paride di Raffaele di Urbino" etc., eine Aussage, die sich sammt der Nachricht, dass der Künstler bei dem auch Marcanton so fatalen Sacco di Roma im Jahre 1527 umgekommen sei, bei Girolamo de Rossi (Rubeis): Hist. Ravennat. Libri X. Venetiis 1592 S. 692 wiederholt. Mit Rücksicht auf diese Nachrichten, denen wir auch die Bekanntschaft mit dem patricischen Familiennamen des Stechers, Dente, zu verdanken haben, erklärte Zani den Kindermord mit den Tannenbäumchen für das Werk des Ravennaten.

Ohne bündige Angabe von Gründen und zumeist mit Berufung auf die oft von ganz äusserlichen Umständen geleitete Vorliebe der Sammler hat Bartsch die Sache umgekehrt. Er hält den Stich mit dem Tannenbäumchen für das Original Marcanton's, den anderen für die Wiederholung Marco Dente's. Die grössere Seltenheit des ersteren, die feinere Behandlung der Schraffirung und der Umstand, dass die schwache verkleinerte Copie Agostino Veneziano's nach demselben gefertigt ist, mögen auf sein Urtheil bestechend eingewirkt haben. Gleichwohl hat die so wohl begründete Autorität eines Adam Bartsch diese Ansicht nicht vor Zweifel und Kritik geschützt. Abbate Zani hatte seine Ueberzeugung von der Originalität des Stiches ohne Tannenbäumchen in seiner Enciclopedia Parte II. Tome V. S. 349 ff. mit guten Gründen aufrechterhalten, und wenn Passavant in unseren Tagen einen Theil derselben auf's Neue in's Feld führte, konnte er der Zustimmung vieler Kenner sicher sein. In der Führung des Stichels, in der Reinheit und Sicherheit der Conturen, in der Lebendigkeit des Ausdrucks räumt Passavant B. 20 weitaus den Vorzug vor B. 18 ein. In's Gewicht fällt auch der äussere Grund, dass die ersten, also besten Abdrücke der Platte mit dem Tannenbäumchen gar kein Monogramm tragen, die späteren aber eines, welches sonst im ganzen Werke Marcanton's nicht vorkömmt, nämlich M statt des regelrechten, auf dem Stiche ohne Tannenbäumchen befindlichen MF. Da das falsche Monogramm wol sicher von fremder Hand stammt, so bleibt es immer schwierig zu

Digitized by Google

erklären, warum Raimondi ein solches Hauptwerk ohne Bezeichnung publicirt hätte.

So gerne wir der negativen Beweisführung Passavant's folgen, so schwer wird man sich mit dem befreunden können, was er Positives an die Stelle setzt — dass nämlich Georg Pencz der Stecher des Kindermordes mit dem Tannenbäumchen sei. Georg Wilhelm Reid, der verdienstvolle Leiter des Print-room im Britischen Museum ist in „The fine Arts Quarterly Review" 1866 S. 401 ff. gegen die absonderlichen Pencz- und Beham-Phantasien Passavant's aufgetreten und hat leicht jene Hypothese abgethan, obwohl ein auf Wasserzeichen gestelltes Argument hier nichts entscheidet. Wenn aber Reid und nach ihm Herr Richard Fisher: Marc Antonio Raimondi, Burlington fine Arts Club 1868 S. 10 darauf hin wieder zu der alten Ansicht von der gleichen Originalität beider Stiche zurückkehren, so ist dies über das Ziel hinausgeschossen, da die negativen Argumente Zani's und Passavant's nicht ohne Weiteres zu umgehen sind.

Abgesehen von den Tannenbäumchen, die bloss das augenfälligste Unterscheidungszeichen bilden, sind die beiden Platten des Kindermordes weit entfernt mit einander übereinzustimmen sowohl in den Einzelheiten der Darstellung, wie auch in der Art der Ausführung. Es handelt sich hier nicht um eine Copie, sondern um das, was Bartsch sehr scharfsinnig als eine Wiederholung definirt. Wenn nun Marcanton beide Platten gestochen haben sollte, so könnte man die ungleiche Behandlung nur durch die verschiedene Zeit der Ausführung erklären und es entstand somit die Frage, welcher Stich der frühere sei? In der schlichten raphaelisch stylgerechten Zeichnung überragt das Blatt ohne Bäumchen seinen Nebenbuhler so entschieden, dass dies heutzutage wol niemand bestreiten dürfte. Man vergleiche nur den Ausdruck der Köpfe und den Contour der nackten Körpertheile, beispielsweise den Rücken des rechts von der Mitte sichtbaren Schergen. Was Bartsch an seinem Nr. 18 lobenswerth fand, die stärkere Ausprägung der Muskulatur, erscheint entschieden als Unsicherheit und als eine über Raphael's Zeichnung hinausgehende Willkür. Die schärfere, feinere Linienführung wird zur Härte, insbesondere erkennbar in der Wiedergabe der Haare; man vergleiche z. B. den von rückwärts gesehenen Kopf der vor jenem Schergen knieenden Frau. Dieser und ähnlicher Schwächen wegen glaubten die englischen Anhänger der alten Theorie B. 18 in eine frühere Zeit versetzen zu müssen als B. 20. Dahingegen ist wieder zu bemerken, dass Bartsch bei 18 mit Recht die feinere

Digitized by Google

treffliche Stichelführung hervorhebt, die auf ihn, in seiner Eigenschaft als Kupferstecher, nicht ohne grosse Wirkung bleiben konnte. Während das Blatt ohne Bäumchen trotz seiner breiteren Behandlung in Richtigkeit der Zeichnung, Tiefe des Ausdrucks und edler Einfachheit auf der höchsten Stufe raphael'scher Nachbildung steht, so zeigt allerdings das Blatt mit dem Tannenbäumchen eine fortgeschrittenere Technik des Kupferstiches und weist in dieser Hinsicht entschieden auf ein späteres Datum hin.

Dieser Widerspruch wird sich wol niemals anders lösen lassen, als durch die Annahme, dass eben bloss B. 20 das Original Marcanton's, B. 18 aber die spätere Arbeit eines ausgezeichneten Schülers sei. Ich komme zu dieser Ueberzeugung, obwohl mir von B. 18 ein äusserst kostbarer Druck vor aller Schrift in der Albertina vorliegt,*) während B. 20 hier zwar auch sehr gut, aber doch nicht in der gleichen Vorzüglichkeit vertreten ist; und derselben Ansicht dürften gegenwärtig wol die meisten Kupferstichfreunde auf dem Continente sein. Zweifelt ja doch niemand daran, dass ein beträchtlicher Theil jener Stiche, die heute noch Raimondi's Werk überfüllen, bloss seiner Schule zuzuweisen ist. In dieser aber blühten allerdings so viele andere tüchtige Kräfte, dass eine Ausscheidung der verschiedenen Arbeiten zu den schwierigsten Aufgaben der Kritik zählt, so dass selbst ein Bartsch nicht wagte, dieselbe durchzuführen.

Gleichwohl hat nun Bartsch schon die werthvollsten Winke in dieser Richtung gegeben. Was aber die Forschung gerade in Bezug auf Marcanton am meisten erschwert, ist der Umstand, dass seine Stiche nur höchst selten in frühen und unbeschädigten Abdrücken vorkommen, dass es also fast unmöglich ist, die Werke des Meisters und seiner Schule in gleichguten intacten Exemplaren mit einander vergleichen zu können. Druckverschiedenheiten, Retouchen und Restaurirungen aller Art beirren leicht auch das Urtheil des Kenners — wie kämen sonst auch so grelle Widersprüche zu Tage?

Wenn nun der Argumentation aus innern Gründen, auf welche Bartsch sehr richtig das Hauptgewicht legte, so grosse Hindernisse entgegenstehen, so dürfte es gerathen erscheinen, auch äusserliche Behelfe nicht zu unterschätzen und keinen Anhaltspunkt zu verschmähen, den historische Zeugnisse, Mo-

*) Das Britische Museum besitzt davon ein allerdings sehr schadhaftes Exemplar, auf welchem das Schwert des Schergen rechts von der Mitte ganz weiss ist.

Digitized by Google

nogramme und sonstige Kennzeichen, die auf die Eigenthümlichkeiten der Künstler schliessen lassen, der Kritik bieten. Eine solche Handhabe kann vielleicht auch das vielbesagte Tannenbäumchen abgeben.

II.

Fragen wir uns einmal, woher kömmt auf B. 18 das oder die Tannenbäumchen, die doch sicherlich Raphael's Vorlage für Marcanton's Stich nicht enthielt?

Dass der Stamm des einen Bäumchens auf B. 20 ebenfalls angedeutet sei, ist eine Täuschung von Ottley. Der in frühen Drucken dieses Stiches rechts oben sichtbare feine lange, fast senkrechte Stich entstand offenbar durch eine ganz zufällige Ritzung, wie solche beim Reinigen oder Wischen der Platten öfter vorkommen, und entspricht keineswegs der Länge und Stellung jenes Stämmchens. Es wurde bereits oben erwähnt, dass auf unbeschnittenen Exemplaren von B. 18 rechts oben zwei Tannenbäume sichtbar sind. Nicht genug daran sieht man daselbst über den beiden Enden der grossen Bogenbrücke im Hintergrunde ganz leicht gerissene kleine Gebüsche, links von zwei, rechts von einem weiteren Tannenbäumchen überragt — von alledem ist auf B. 20 keine Spur.

Der Stecher von B. 18 scheint somit eine Vorliebe für eine derartige Verzierung des landschaftlichen Hintergrundes zu haben. Dieser Umstand spricht an und für sich keineswegs gegen Marcanton, insbesondere nicht gegen dessen frühere vorrömische Periode. Raimondi hatte in A. Dürer's Stichen und Holzschnitten den Typus der nordischen Nadelhölzer kennen gelernt. Er ahmte deren Darstellung nicht bloss in den Copien von Dürer's Werken nach, sondern brachte derlei Tannenbäumchen auch gerne in seinen eigenen landschaftlichen Hintergründen an, zuweilen allerdings in einer Weise, aus welcher ersichtlich ist, dass er eben bloss aus jenen Mustern und nicht aus eigener Naturanschauung schöpfte. Wir finden dies landschaftliche Motiv des Nordens bei ihm in mannigfacher Art verwendet auf den Blättern Bartsch: 16, 98, 296, 320, 322, 326, 345, 360, 377, 396, 469. Wie wir sehen, sind dies aber lauter Stiche aus seiner früheren Zeit vor seiner Uebersiedlung nach Rom.

In der wichtigeren zweiten Hälfte von Marcanton's Kunstthätigkeit, wo er in Rom meist nach Raphael's Vorlagen und Weisungen arbeitete, verlieren auch seine Hintergründe den transalpinischen Charakter und will der gothisirende Tannenbaum nicht mehr hineinpassen. Auf Adam und Eva B. 1, das

Digitized by Google

unbedingt in die erste Zeit seines römischen Aufenthaltes um 1510 zu setzen wäre, sind noch zwei kleine Tannen in der Ferne sichtbar, sonst sind derlei Nadelhölzer auf bezeichneten und unzweifelhaften Blättern der späteren Zeit nur äusserst selten und dann nicht mehr in dem charakteristischen Gepräge wie früher angedeutet. Häufiger und deutlicher erscheinen dieselben nur wieder auf einigen Wiederholungen und Copien, die von der Kritik, mehr oder weniger entschieden, dem Meister abgesprochen werden. Da aber diese Nachstiche meist sehr gelungen sind, so scheint diese Beobachtung allerdings auch für jene Annahme zu zeugen, nach welcher dieselben eben nur frühere Arbeiten von Marcanton selbst wären, in denen er seiner jugendlichen Geschmacksrichtung noch mehr fröhnte, als in den späteren ihm sicher zugehörenden sogenannten Wiederholungen derselben Stiche.

Man könnte dieser Anschauung vielleicht Raum geben, wenn nicht zwei derartige Nachstiche ausdrücklich die Marke eines anderen Künstlers trügen, nämlich die seines vortrefflichen Schülers Marco Dente da Ravenna. Dieser Stecher hat sich wie kein anderer in die Art und Weise seines Meisters eingelebt, so dass es anerkanntermassen zuweilen schwer fällt, ihn und Marcanton auseinanderzuhalten. Wenn seine Arbeiten auch von sehr ungleichem Werthe sind und er namentlich in der Zeichnung an seinen gepriesenen Meister nicht hinanreicht, so hat er sich doch die Stechertechnik desselben völlig angeeignet, ja dieselbe sogar verfeinert und weitergebildet. Obwohl nun schon Vasari Marco da Ravenna unter allen Nachfolgern Marcanton's voranstellt, hat man doch in neuerer Zeit stets dem meist mit ihm genannten Agostino Veneziano den Vorzug gegeben. Am weitesten ging darin Passavant, dessen abfälliges Urtheil über Marco Dente sich nur aus dem Umstande erklären lässt, dass er dessen nicht gar zahlreiches Werk nie in alten Drucken beisammen gesehen hat; unmöglich hätte er sonst Georg Pencz und Bartel Beham auf Kosten des Ravennaten in den Himmel erheben können.

Was die Menge seiner Stiche, die Mannigfaltigkeit und Freiheit ihrer Behandlung anbelangt, mag der Venezianer Agostino Musi mit Recht den ersten Platz nach Raimondi behaupten. In der Kupferstechkunst aber ist er diesem niemals auch nur annähernd gleichgekommen, wenigstens nicht innerhalb der Grenzen einer gleichartigen Technik. Die Spuren der fremden Schule, die Agostino ursprünglich bei seinen Landsleuten, den Campagnola u. a. durchgemacht, sind immer an ihm haften geblieben, wie er auch in der Behandlung des

Digitized by Google

Beiwerks, insbesondere der Hintergründe stets den Venezianischen Traditionen treu blieb; und obwohl er Dürer studirte und copirte, gleich Marcanton selbst, nahm er doch die Eigenthümlichkeiten der Landschaft bei letzterem nicht an. Ebenso hat er aber auch die schlichte edle Formgebung der Raphael'schen Schule nie ganz in sich aufgenommen. Sein Stichel konnte sich an die breitere Behandlung gerundeter Körperformen, an ein kräftiges Eingehen in den inneren Contour nie gewöhnen; seine Schraffirung blieb immer hart, mager und kleinlich. Wenn uns Vasari erzählt, dass Andrea del Sarto, der ihn beschäftigen wollte, mit dem Probestich Agostino's, dem todten Christus von drei Engeln beweint (B. 40), so unzufrieden war, dass er es verschwor, jemals wieder etwas im Stiche herauszugeben, so wird heute noch Jederman, der jenes Blatt nur ansieht, dem Andrea von Herzen zustimmen. Bei dieser Gelegenheit kann ich auch nicht umhin, der subjectiven Ueberzeugung Ausdruck zu geben, dass der Stich nach Raphael's Madonna mit dem Fische, wenn derselbe schon einem der drei Hauptmeister der Raphael'schen Stecherschule zugehören oder vielmehr zur Last fallen soll, nur eine Arbeit Agostino's sein könnte. Bekanntlich hat es mit diesem Stiche eine ähnliche Bewandtniss, wie mit dem Kindermorde B. 18, die ersten Abdrücke sind unbezeichnet und bloss die zweiten sehr schwachen Drucke der ganz überarbeiteten Platte führen Marcanton's Zeichen, das Täfelchen. Die immerhin gute Zeichnung der Köpfe würde mit der Art des Venezianers ganz stimmen, die grossen Mängel des Kupferstiches als solchen aber, insbesondere die einförmigen harten Strichlagen, könnten nur etwa Agostino, nicht aber mit Vasari Marcanton oder mit Bartsch und Mariette Marco da Ravenna zugemuthet werden. Mit Agostino Musi wird demnach Raimondi nicht leicht zu verwechseln sein und schwerlich dürfte ein ernstlicher Streit darüber geführt werden können, ob irgend ein Werk dem einen oder dem andern von beiden zuzuschreiben sei.

Anders steht das Verhältniss des bolognesischen Meisters zu Marco Dente von Ravenna. Dieser muss von Anfang an in der Schule seines näheren Landsmannes sich gebildet haben. In seiner Technik folgt er ausschliesslich der Richtung Marcanton's, desgleichen in der Behandlung des äusseren Beiwerks, mit Vorliebe sogar in der Wahl desselben Gegenstandes. Er scheint seinen höchsten Ehrgeiz darein gesetzt zu haben, dem Meister nachzuahmen, ihm in allem und jedem möglichst nahe zu kommen; oder wie Bartsch vermuthet, spornte ihn hiezu lediglich die eigennützige Absicht, aus der Verwechslung seiner

Digitized by Google

Arbeiten mit denen Raimondi's Nutzen zu ziehen. Denn mit gutem Grunde glaubte Bartsch, eine Reihe der gelungensten Copien nach Marcanton niemand anderem zuweisen zu können, als Marco da Ravenna, und zwar sind es folgende: Gott befiehlt Noah die Arche zu bauen B. 3. Copie A; Die Kreuzabnahme B. 32. C; Die Madonna mit der Palme B. 62. A, auch von Passavant als von Marco Dente beschrieben; Die Madonna mit der Wiege B. 63. A: Die heil. Cäcilia B. 116. B; Die sogenannte Marter der heil. Felicitas B. 117. A; Der Amorettentanz B. 217. A; Venus aus dem Bade steigend B. 297. A, auch von Passavant angenommen; Pallas B. 337. Copie; Die Poesie B. 382. A. Da nun diese Blätter sämmtlich entweder ohne Monogramm oder sammt dem Zeichen Marcanton's reproducirt sind, so lässt sich die auf Verwechslung mit den Originalen hinzielende Absicht der Täuschung nicht wol bestreiten.

Von diesen eigentlichen Copien sind jene freieren Nachstiche wol zu unterscheiden, welche eine selbständigere Behandlung zeigen und zum Theil vielleicht auf die Originalzeichnungen Raphael's zurückgehen, die auch Marcanton selbst vorgelegen hatten. Diese von Bartsch sogenannten Wiederholungen (Répétitions, von den Italienern Ritagli genannt) tragen allerdings oft die Monogramme Marco Dente's, so z. B.: Das Abendmahl „mit den Füssen" B. 27. ⊹R⊹; Die Madonna „mit dem langen Schenkel" B. 58 und die Apostelfolge B. 79—91 ℜ etc. Betrachtet man jedoch diese zwei gewöhnlichsten Monogramme unseres Meisters, der nie, wie Vasari berichtet, M. R. zeichnete, so begreift man, dass die Liebhaber mit der Deutung derselben lange ihre Noth hatten. Man suchte dahinter einen Sylvester, Severus oder Simon von Ravenna, die Bartsch sämmtlich in's Fabelreich verwiesen hat. Immerhin passen jene Monogramme Marco Dente's schlecht zu seinem Namen und fällt es insbesondere auf, dass der den Italienern so geläufige Taufname darin nicht durch ein M vertreten ist. Bartsch liest das Monogramm nach der ganz vereinzelten Inschrift MRCVS RAVENAS auf dem Laokoon B. 353; „Ravennas" oder mit Vasari „Ravignano Scultore" oder „sculpsit" — das letztere ist für den Beginn der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts nicht wahrscheinlich. Dazu ist zu bemerken, dass schon Vasari berichtet, Marco habe seine Stiche mit dem Zeichen Raphael Santi's R. S. bezeichnet. Da die meisten oder doch wichtigsten Platten des Ravennaten nach Werken Raphael's gestochen sind, so ist dieser Irrthum Vasari's erklärlich, und da auch Raimondi's Name nahe liegt, so erscheint die Zweideutigkeit jener Marken fast wie beabsichtigt

Digitized by Google

und deutet gleichfalls auf einen eigenthümlichen Hang des Künstlers zur Anonymität hin.

Unter solchen Umständen kann es nicht befremden, dass die Persönlichkeit Marco Dente's im Laufe der Zeiten sehr in den Hintergrund trat und es heutzutage nicht leicht gelingt, sein Werk aus der Masse der verwandten Arbeiten herauszuschälen. So musste es denn auch kommen, dass man in Ermangelung eines Gesammteindruckes und der sich hieraus nothwendig ergebenden Vergleichungen die Bedeutung des erfolgreichen Imitators unterschätzte; man hätte anders längst mit Bartsch zu der Ueberzeugung gelangen müssen, dass, wenn irgend ein Meister dem einzigen Marcanton bis zur Möglichkeit einer Verwechslung beider sich genähert hat, dies kein anderer sein konnte als Marco Dente da Ravenna. Schwanken doch ernstliche Streitfragen über die Originalität, Priorität oder Vorzüglichkeit gewisser Platten wirklich nur zwischen diesen beiden gleichnamigen Meistern. Zani schrieb den Kindermord mit dem Tannenbäumchen Marco Dente, den anderen Marcanton zu; Bartsch verkehrte das Urtheil, und neuerer Zeit ist man wenigstens bezüglich der zweitgenannten Platte allgemein zu Zani's Meinung zurückgekehrt, ohne sich bezüglich des Nachstiches entscheiden zu können.

Ein anderes Beispiel! Bartsch beschreibt unter Nr. 321 eine Venus, d. h. ein unbekleidetes Weib in einer Landschaft sitzend und sich einen Dorn aus der Fusssohle ziehend. Das Blatt ist nach einer Zeichnung Raphael's vortrefflich gestochen, aber durch das beigefügte Monogramm als unzweifelhafte Arbeit Marco Dente's gekennzeichnet. Zugleich erwähnt Bartsch einer Copie dieses Blattes, die er irgend einem anderen Schüler Marcanton's beimessen will, und er tadelt Heinecken, der diesen Stich für ein Original Marcanton's angesehen hat. Ottley stimmt der Meinung Heinecken's so entschieden bei, dass er sich zu der Vermuthung gedrängt fühlt, Bartsch hätte diese Arbeit Raimondi's gar nicht gesehen. Der Text des Peintre-Graveur, wie die beigefügte Abbildung des falschen Monogramms, lassen aber an der Autopsie Bartsch' nicht zweifeln; ihm lagen zuverlässig dieselben Exemplare des Stiches vor, die sich heute noch auf der kaiserl. Hofbibliothek zu Wien befinden, und zwar ein gewöhnlicher und ein sehr schöner früherer Abdruck. Letzterer nun zeigt ganz unten gegen links das ungewöhnliche Monogramm, auf welches Bartsch so viel Gewicht legt, nämlich ein M überragt von einem F. Dieses unrichtige Zeichen scheint nicht sowohl die positive Behauptung Heinecken's, als vielmehr die negative Entscheidung von

Digitized by Google

Bartsch veranlasst zu haben, da dasselbe aber auf jenem Abdrucke der kaiserl. Hofbibliothek offenbar bloss mittels beweglicher Lettern eingedruckt ist, so liefert es ebensowenig eine Beglaubigung der Originalität wie eine Veranlassung zum Zweifel. Auch Passavant folgt der Anschauung Heinecken's und Ottley's. Und so vortrefflich immerhin der Stich des Ravennaten B. 321 zu nennen ist, so ist doch nicht zu läugnen, dass die sogenannte Copie selbst in den öfter vorkommenden späteren Abdrücken von der retouchirten Platte sogleich den Eindruck einer selbständigen und älteren Arbeit macht. Im Einklange mit erfahrenen Kennern, wie der ehemalige Director der Albertina Rechberger, Kunsthändler Artaria und Custos Schönbrunner, weichen wir somit der Ansicht Heinecken's, Ottley's und Passavant's, dass uns hier ein Original vorliegt, von welchem B. 321 nur einer der vielen trefflichen Nachstiche des Marco Dente da Ravenna ist.

Fassen wir den Hintergrund auf den beiden verglichenen Blättern in's Auge, so sehen wir mit wenigen Abweichungen nahezu dieselben Gegenstände, unter anderm in der halben Höhe des Berges rechts einige Nadelhölzer, die in Marco Dente's Nachstich bloss etwas ausgeprägteren Charakter haben; auf der Höhe des Berges aber sehen wir hier ein kleines Tannenbäumchen, das auf Marcanton's Original ganz fehlt. In Ermangelung anderer Kennzeichen liessen sich die beiden Blätter also auch bezeichnen, als das ohne das Tannenbäumchen auf dem Berge rechts oben von Marcanton und das mit demselben von Marco da Ravenna. Diese Entdeckung veranlasste mich, auch andere, zum Theil fragliche Nachstiche, worauf landschaftliche Fernen vorkommen, daraufhin anzusehen.

Die täuschende Copie A von Bartsch 62, der Madonna mit dem Palmbaume, wird von Bartsch wie von Passavant Marco Dente zuerkannt. Im Hintergrunde sind zwar auch auf dem Originale Nadelhölzer ganz klein, aber so angedeutet, dass sie kaum als solche erkannt werden; auf Marco Dente's Copie dagegen ist ihre Form viel deutlicher ausgeprägt.

Ein besonders streitiges berühmtes Blatt ist B. 34, die Madonna mit offenen Armen hinter dem Leichnam Christi stehend, genannt „die Madonna mit dem nackten Arm." Durch einen solchen unterscheidet sie sich nämlich in augenfälliger Weise von derselben Figur auf B. 35, deren Arme bekleidet sind. Das letztere Blatt stellt die Madonna den Umständen entsprechend als bejahrtere Matrone dar und ist rechts unten mit Marcanton's Zeichen, dem Täfelchen versehen. B. 34 ist unbezeichnet und zeigt die Madonna jugendlich mit vollen

Digitized by Google

blossen Armen. Ottley und Fisher erklären dies Blatt eben so wie das andere für Marcanton's Arbeit — nur stamme B. 34 aus einer früheren Epoche — unbeirrt durch die Thatsache, dass auf dem linken Arme der jugendlichen Madonna der Saum des Aermels durch einen deutlichen, scharfen Stichelzug angedeutet ist, wodurch allein schon das Blatt als Nachstich von B. 35 gekennzeichnet wird. Betrachten wir den Hintergrund, so ist die Landschaft ziemlich verändert, auf beiden Blättern erscheint indessen in der Ferne Baumschlag, der jedoch bloss auf B. 34, also auf dem unbezeichneten Nachstiche, von vielen kleinen Tannenbäumchen überragt wird; auf dem Original B. 35 ist kein einziges sichtbar. Schliesslich ist noch daran zu erinnern, dass Vasari ausdrücklich berichtet, dieser Gegenstand sei von einem der beiden ersten Schüler Marcanton's, deren Werke er meist zusammen aufzählt, gestochen worden. Da an der Originalität von B. 35 niemand zweifeln dürfte und Agostino Veneziano hier gar nicht in Betracht kommen kann, so würde Vasari's Ausspruch nur auf Marco Dente als den Stecher von B. 34 hinzielen.

Der Raub der Helena B. 210, von Marco Dente da Ravenna gestochen und mit dessen „R“ bezeichnet, ist bekanntlich auch eine blosse Wiederholung von Marcanton's B. 209. Die Hintergründe der grossen Blätter stimmen ziemlich genau überein; in der Mitte etwas gegen links aber ist eine Baumgruppe sichtbar, die bloss auf Ravenna's Stich B. 210, nicht aber auf B. 209 von einem ziemlich grossen Tannenbäumchen überragt wird.

Wie wir also sehen, steht der Nachstich des Kindermordes mit seinen Tannenbäumchen nicht vereinzelt da. Fast alle gleich meisterlichen Wiederholungen Raimondi'scher Stiche, die nur irgend landschaftliche Fernen zeigen, haben ähnliche Zuthaten erhalten. Zwei dieser Nachstiche tragen zugleich das Monogramm Marco Dente's, ein dritter wurde ihm stets zugeschrieben. Ist es darnach noch zu gewagt, auch die übrigen genannten Nachstiche und darunter die Wiederholung des Kindermordes B. 18 einem der beiden bedeutendsten Schüler Marcanton's und zwar dessen anerkannt glücklichstem Nachahmer Marco da Ravenna zuzusprechen?

III.

Das scheinbar so geringfügige Argument von den Tannenbäumchen hat doch für die Kritik eine gewisse Bedeutung. Wenn man schon grundsätzlich bei der Vergleichung zweifelhafter Stiche nicht so sehr die Hauptfiguren und Hauptgegen-

Digitized by Google

stände, Köpfe, Hände und dergleichen in's Auge fassen muss; als vielmehr das weniger wichtige Beiwerk, so ist dies insbesondere bei den alten Italienern geboten, die bloss in der Hauptsache sich an ihre Vorlagen hielten, in der landschaftlichen Umgebung aber oft ihren eigenen Eingebungen folgten. Marcanton, der sich an Dürer gebildet, zeigt insbesondere in seiner früheren Zeit eine grosse Vorliebe für transalpinische Landschaften, die jedoch seit seiner Uebersiedelung nach Rom um 1510 und mit dem Uebergang zur Raphael'schen Stylrichtung immer mehr schwindet. Sein Schüler und beiläufiger Landsmann Marco da Ravenna kann, nach seinem Todesjahre zu schliessen, nicht viel jünger gewesen sein als der Meister. Der Ravennate musste sich also schon nach den früheren Werken des Bolognesen gebildet haben; und manches schwächere unbezeichnete Blatt vielleicht, das diesem heute noch zugeschrieben wird, ist vielleicht eine Schularbeit Marco Dente's. Dieses bis zur Unselbständigkeit biegsame Talent nahm mit der Technik seines Meisters auch dessen Art in der Behandlung der Landschaft an.

Wie es nun öfter zu geschehen pflegt, dass ein Nachahmer die einmal angenommenen Eigenthümlichkeiten seines Vorbildes beibehält, nachdem dieses in seiner fortgeschritteneren Entwickelung dieselben bereits wieder abgelegt hat, so machte Marco da Ravenna von den gewohnten Tannenbäumchen auch dort noch reichlicheren Gebrauch, wo Marcanton dieselben, entsprechend seinem veränderten Stylgefühle, nur selten noch oder gar nicht mehr anbrachte. Diese Erklärung scheint mir den oben angeführten Thatsachen am meisten zu entsprechen.

Sollte unserer Beweisführung indess der nicht unberechtigte Vorwurf erwachsen, dass sich dieselbe zuviel auf äusserliche Merkmale statt auf innere aus der Form und Mache der besprochenen Kunstwerke geschöpfte Kriterien stütze, so dürfte der blosse Hinweis auf das weite Auseinandergehen der gewichtigsten Urtheile diese wohlweise Enthaltung zum mindesten entschuldigen. Dieselbe ist auch nur theilweise eine beabsichtigte, denn die theoretische Feststellung der Eigenart des bloss reproducirenden Künstlers ist mit ungleich grösseren Schwierigkeiten verbunden, als dies bei selbständig schaffenden der Fall ist. Anderseits wäre wol in dieser häkeligen Frage die weitschweifige Erläuterung eines neuen Geschmacksurtheiles von wenig Nutzen. Ein solches wird nach Gefühl und Umständen immer so lange subjectiv bleiben, bis es durch eine allgemeinere, auf Autopsie gegründete Zustimmung der Kenner fixirt wird. Da nun unser Ergebniss auf alle Fälle dieselbe

Digitized by Google

Probe zu bestehen hat und hier keine Monographie über Marco Dente, sondern bloss ein kritischer Beitrag zu derselben geliefert werden soll, so genügt es statt vieler Worte zur Prüfung und Vergleichung an guten alten Drucken einzuladen. Zur Erleichterung dieser Aufgabe sei schliesslich der Gang der Schlussfolgerung in übersichtlicher Form nochmals zusammengestellt.

Mit Zani und Bartsch sind wir von der Ueberlieferung zweier Ravennatischen Schriftsteller des XVI. Jahrhunderts ausgegangen, nach welcher Marco Dente den Kindermord und das Urtheil des Paris gestochen habe. Ganz unhistorisch und unzulässig ist es diese einzige Notiz, welche uns über den Familiennamen und den Tod des Künstlers Aufschluss gibt, gleich Ottley, mit der Phrase von einem obscuren Schriftsteller, oder wie Passavant, mit einem ungenauen Hinweise auf Vasari abzuthun und einer vorgefassten Meinung zu Liebe kurzweg zu ignoriren. In der weiteren Frage, welche der beiden berühmten Platten des Kindermordes dem Ravennaten zugehöre, schliessen wir uns Zani und nicht Bartsch an, denn an der Originalität des mit Marcanton's gewöhnlichem Monogramme bezeichneten Stiches Bartsch 20 zweifelt heutzutage kaum Jemand. Der Nachstich Marco Dente's B. 18 aber hat in den ersten Abdrücken gar kein, in den folgenden ein fehlerhaftes Monogramm Marcanton's, das schwerlich von der Hand des mit Raimondi's Zeichen wohlvertrauten Stechers, sondern vielmehr von dem Verleger der Platte herrühren dürfte. Das Urtheil der Signoria von Venedig, nach welchem einst Marcanton die Nachbildung von Dürer's Holzschnitten nicht verwehrt, die Wiedergabe von dessen Monogramm aber untersagt wurde, zeigt uns, was man im damaligen Italien in dieser Angelegenheit für Rechtens hielt. Vielleicht ist jene Abweichung des Monogrammes auch eine absichtliche; wenigstens ist auch auf dem Nachstich vom Urtheil des Paris B. 246 das Monogramm unrichtig wiedergegeben. Eine auf dem Original B. 245 wie es scheint ganz zufällige Verdickung der Einfassungslinie unterhalb des Monogrammes ist auf der Nachbildung derart verstärkt, dass aus dem F des Monogrammes ein deutliches E wurde. Welchen Sinn endlich die Tannenbäumchen auf B. 18 haben möchten und in wie ferne sie zur Unterscheidung der zwei Meister dienen können, beantwortet nachstehende Tabelle, die ich zu dem Zwecke beifüge, um dem hiezu geneigten Leser das Nachschlagen zur Controle obiger Ausführungen besser an die Hand zu geben:

Digitized by Google

Von

Marco Dente da Ravenna. Marcanton Raimondi.

1. Dornausziehende Venus.

Bartsch 321. Mit dem Tannenbäumchen auf dem Berge rechts oben.	Passavant 288. Ohne dieses Tannenbäumchen.

2. Raub der Helena.

B. 210. Mit dem Tannenbäumchen über der Baumgruppe links von der Mitte.	B. 209. Ohne dieses Tannenbäumchen.

3. Madonna mit dem Palmbaume.

B. 62. Copie A. Mit deutlichen Tannenbäumchen in der Ferne.	B. 62. Orig. mit undeutlichen Tannenbäumchen in der Ferne.

4. Madonna mit dem Leichnam Christi.

B. 34. Mit mehreren Tannenbäumchen in der Ferne.	B. 35. Ohne Tannenbäumchen in der Ferne.

5. Bethlemitischer Kindermord.

B. 18. Mit mehreren Tannenbäumchen im Hintergrunde.	B. 20. Ohne Tannenbäumchen.

Die beiden Juncker von Prag.

Dombaumeister um 1400.

Eine kunsthistorische Darstellung

von

J. Seeberg.

In neuerer Zeit, nach Wiedererwachen der Kunstforschung, sind die Junker von Prag schon mehrfältig von deutschen wie von czechischen Kunstforschern zum Gegenstande ihrer Erwägungen gemacht worden;*) ein abschliessendes endgiltiges

*) Ambros, Dom zu Prag (Prag 1858). — Grueber in den „Mittheilungen der k. k. Central-Commission“ 1861 (12. Heft); „Recensionen über bildende Kunst“ (Wien 1865 Nr. 43); „Mittheil. des Vereins für Gesch. der Deutschen in Böhmen“ (Prag 1866. Heft 6. p. 172—178). — Sighart, Geschichte der bild. Künste in Bayern (München 1862 p. 398, 440, 444); in den „Mittheil. der k. k. Central-Commission“ 1865 (10. Heft p. 84).

Digitized by Google

Ergebniss hat bisher jedoch nicht erreicht werden können. — Ein eigenes Schicksal scheint über ihnen gewaltet zu haben. Die in der Kirchenbaukunst als höchste Autoritäten über ganz Deutschland hin weitberühmten und angestaunten beiden grossen Meister, — welche sich durch wissenschaftliche Durchdringung der Theorien kirchlicher Architektur ausgezeichnet hatten und durch Mittheilung ihrer Ergebnisse für die weitesten Kreise und für eine lange Zeitperiode maassgebend geworden waren, — welche auch selbst in praktischer Leistung die Probe mustergiltig vorführten, indem sie vorher noch nie Gewesenes schufen: den Strassburger Münsterthurm, dem die spätere Zeit bisher eigentlich nur ein Werk, den Wiener St. Stephansthurm, zur Seite zu stellen vermocht hat, — sie waren völlig vergessen worden und ihre Namen waren verloren. — Injuria temporum!

Noch lange nach Erfindung der Buchdruckerkunst hatte sich ihr Gedächtniss erhalten und standen sie in vollem Ansehen. In Folge dieser neuen Erfindung selbst werden sie, etwa 70 Jahre nach ihrem Wirken, zuerst und in anerkanntem Ruhme namhaft gemacht und wird ihre wissenschaftliche Theorie niedergelegt und verkündet durch die Druckschrift des vielbekannten Regensburger Dombaumeisters Mathes Roriczer: „Von der Fialen Gerechtigkeit“ (Eichstaedt 1486). Er sagt darin: „..... gemeinem Nutz zu frommen (so doch einer „jeden Kunst Materien, Form und Mafse!) hab ich mit der „Hülf Gottes etwas berührter Kunst zu erleutern, und am er„sten dasmaln den Anfang des ausgezogenen Steinwerks (wie „und in welcher mafsen das aus dem Grunde der Geometrie „mit Austheilung des Zirkels herfürkommen und in die rech„ten Mafse gebracht werden solle) zu erklären fürgenommen „und in dieser hienachberührten Form mit einer kleinen Aus„legung gezogen (und nit allein aus mir selbst, sunder [wie es „zu-] vor auch durch die alten der Kunst Wissende, und „fürnemlich durch die Jungkhern*) von Prage, erkläret ist.“

Diese Druckschrift verschwand aber bald nachher und wurde vergessen, vergessen und verloren, wie die hohe heilige Baukunst selbst, bis die Schrift erst in neuester Zeit durch die Kunstforschung von Ch. L. Stieglitz wieder ermittelt, dann durch Hoffstadt (Gothisches A B C, Frankfurt 1840) in die Erinnerung gerufen, und durch Heideloff (Bauhütte des Mittelalters in Deutschland, Nürnberg 1844) und Reichensperger (Trier 1845, unter ihrem eigentlichen Titel) republicirt wurde.

*) So geschrieben.

Digitized by Google

Hundertdreissig Jahre nach Roriczer, zur Zeit tiefen Verfalls der Baukunst, gab der Prediger Diaconus Hoseas Schad zu Strassburg ein Büchlein heraus: „Summum Argentoratensium Templum, d. i. Aufsführliche und Eigentliche Beschreibung des viel Künstlichen sehr Kostbaren und in aller Welt berühmten Münsters zu Strassburg“ (Str. 1617), ein mühselig fleissiges Sammelwerk, dabei jedoch oft in Hauptsachen sehr lückenhaft und ein völliges Kind seiner Zeit, namentlich ohne Kritik zusammengestellt und voll Missverständniss. In demselben erscheinen wiederum die beiden Junckern *) von Prag, jedoch nur als berühmte Bildhauer, von denen ein vorzügliches Bildwerk im Münster stand, welches ihren Namen fortерhalten hatte. Indessen nur als Bildhauer wurden sie natürlich weniger bemerkt. Ihr hauptsächlicher grosser Ruhm als Baumeister, als Erbauer des weltberühmten Münsterthurms in Strassburg selbst, blieb dabei, wie er es schon war, verdunkelt, während Erwin von Steinbach und Hültz aus Cöln in dem Büchlein als Baumeister erwähnt sind, letzterer freilich aus zwei gleichnamigen Personen verschiedener Zeit verschmolzen zu einer einzigen Persönlichkeit.

Noch zu Ausgang desselben Jahrhunderts suchte man das von Schad nicht voll befriedigte Bedürfniss besser zu erfüllen. Das unter Schweighäuser's Namen bekannt gewordene, häufig aufgelegte „Strassburger Münster- und Thurmbüchlein“ **) rückte Einzelnes sorgsamer zurecht, genügt aber auch nicht, und zeigt aus gleichen Gründen gleiche Fehler, wie sie sich bei Schad finden, wenn auch in geringerem Maafse. Auch hier werden noch die Juncker nur als Bildhauer um jenes berufenen Bildwerks willen angedeutet, und zwar ohne Namennennung: das Büchlein spricht nur von einem „Edelmann aus Prag“, als Verfertiger.

Nähere Untersuchung zeigt, dass beide Localhistoriker des Strassburger Münsters rücksichtlich des Dombaues selbst sich keine klare Anschauung namentlich darüber zu verschaffen vermocht haben, dass zwei verschiedene Pläne nach

*) So geschrieben.

**) Dasselbe muss nach 1632 (weil darin der Baumeister Heckler, der damals starb, als todt angeführt wird) und vor 1698 (weil es bereits in der damals erschienenen Ausgabe Königshofens von Schilter erwähnt wird) erschienen sein. Das Münsterbild in den späteren Ausgaben hat die Zahl 1758; die vermehrte Ausgabe 1765 giebt den Namen des Herausgebers und Verbesserers Joseph Schweighäuser, apostol. Notars, an, der in der 4. Ausgabe 1773 schon fortgelassen ist; die 5. Aufl. erschien 1785 auch anonym und nennt sich „Beschreibung des Strassburger Münsters.“

Digitized by Google

einander beim Münsterbaue maafsgebend waren: ein älterer von Erwin von Steinbach, der später verlassen wurde, und dann ein jüngerer erweiterter, der an die Stelle von Erwin's Plan beim Münsterthurme trat. Zwar haben beide Historiker die Aufzeichnungen des Strafsburger Domwerkmeisters Specklin aus der Mitte des 16. Jahrhunderts — der ausdrücklich die beiden Juncker als Thurmbaumeister nennt, — ebenso wie die nachfolgenden Notizen des späteren dortigen Dombaumeisters Heckler aus dem 17. Jahrhundert vorliegen gehabt und sogar erwähnt; sie haben dieselben aber doch und namentlich jene älteren Specklin's nicht sorgfältig benutzt. Des letzteren aus damals noch vollständigem Dom-Archiv und noch lebendiger Ueberlieferung in der Strafsburger Dombauhütte geschöpfte Nachrichten über das Wirken der beiden Juncker von Prag als Dombaumeister zu Strafsburg, nach dem älteren Hültz und vor dem jüngeren Hültz, über ihr Wirken als Schöpfer des Münsterthurms nach ihrem zweiten grossartigeren Plane von der Plattform der Domfronte ab bis zur Pyramidalspitze, — deren Letzteren Bau der jüngere Hültz vollführte, — wurden ebenso unbeachtet gelassen als das, was uns an dem Bauwerke selbst als sichtbares Ergebniss ihrer Thätigkeit entgegentritt.

So waren die beiden Meister im Laufe der Zeit völlig hinter Erwin von Steinbach zurückgetreten, wie Nebelsterne verblichen und verschwunden. Die Umstände begünstigten dies. Erwin von Steinbach war, wenn auch sein in neuerer Zeit beim Dom wieder aufgefundenes Grabmal mit Inschrift vergessen worden war, doch durch zwei Portalinschriften am Dome mit seinem Namen immer am Werke selbst in steinerner Schrift kundbar geblieben, ebenso wie seine Tochter, die grosse Bildhauerin Sabine, sich durch eine Steininschrift namentlich verewigt hatte, und wie auch der spätere Hültz aus Cöln durch seine Grabschrift im Gedächtniss blieb. Beide Portalinschriften Erwin's wie seine Grabschrift finden sich denn auch bei Schad (S. 14, 45, 50), und Schweighäuser giebt die eine der ersteren wie die Grabschrift des Hültz (S. 14, 23). Dagegen haben die beiden Junckherrn von Prag sich dort weder durch Namensnennung in Bauinschriften bemerkbar gemacht, noch ist eine etwaige dortige Grabstätte derselben bisher ermittelt worden; so ging denn ihr Name und ihre Erinnerung im Gedächtnisse der Menschen verloren. Während der Ruhm des namhaft und kundbar gebliebenen Erwin solche Ausdehnung gewann, dass man ihm auch Bauwerke, die er sicherlich nicht ausgeführt (wie den Freiburger Münsterthurm) zuschreiben zu

Digitized by Google

müssen glaubte, fanden die beiden Junckherrn das entgegengesetzte Schicksal. Sogar ihre beiden an dem nur allein von ihnen entworfenen und ausgeführten Bautheile des Münsterthurms angebrachten Standbilder, die noch die nächste dankerfüllte Nachwelt ihnen geweihet hatte, wurden in späterer unkritischer Zeit, als die Erinnerung an ihre Person verloren war, kurzweg mit den Namen der beiden bekannten ältesten Baumeister Erwin und Johann von Steinbach benannt — ohne jede Kritik so genannt an einem Bautheile, den die beiden Steinbache weder projectirt noch gebaut, dessen dereinstige Projectirung diese nie im Geiste hätten ahnen können, da dieselbe bei ihrem Plane geradezu unmöglich war. Den im Gedächtniss gebliebenen Hültz erkannte man dagegen richtig in der kleinen Trägerfigur, welche an dem wirklich schon von ihm fortgeführten höheren Bautheile angebracht ist.

Erst in neuerer Zeit haben für Deutschland auf Grund sorgsamer Kritik und sorgfältigen Studiums der Specklin'schen Handschriften im Strassburger Archiv Dr. Schreiber 1829 und Joseph von Görres 1842 den richtigen Sachverhalt klar gestellt und für die beiden Meister das Unrecht einer gedächtnisslosen vergangenen Zeit beseitigt. Zuerst Dr. Schreiber in sorgsamer Forschung streng prüfenden Sinnes und unbefangener Kritik*); nach seinem Vorgange dann der geniale Görres nach vieljährigem Aufenthalte in Strassburg selbst, nach jahrelangem Forschen im Dom-Archiv und den nach den früher bei der Domhütte vorhandenen Traditionen und Papieren gemachten Aufzeichnungen der Alten, nach genauem Studium aller vorhandenen Baurisse und der einzelnen angelegten und ausgeführten Bautheile des Münsters selbst.**)

Was die Baugeschichte des Doms von Strassburg anlangt, so war nach Königshofen's Chronik von 1386 der Neubau des Chors und eigentlichen Kirchenmünsters (ohne die zwei Thürme vorn und den Fronttheil dazwischen) im Jahre 1275 vollendet, der südliche Frontthurm war anscheinend angelegt. Darauf wurde 1277 durch Erwin von Steinbach († 1318) nach seinem noch aufbewahrten „anerkannten“ genialen Detailplane der herrliche Frontbau, der die beiden Thürme und den Mitteltheil dazwischen umfasst, begonnen, und zwar wurde mit dem nördlichen „neuen“ Thurmbau (gegen die Dominikaner-

*) Dr. Schreiber, das Münster zu Strassburg (Carlsruhe 1829) mit 12 Architekturblättern von Maier in fol.

**) J. v. Görres, der Dom von Cöln und das Münster von Strassburg (Regensburg 1842). Vgl. S. 19.

Digitized by Google

Prediger-Kirche hin) angefangen. Bei seines Sohnes und Nachfolgers Johann Tode (1339) war über dem Erdgeschosse der ganze zweite Stock des Frontbaues, in beiden Thürmen und dem Mittelbaue mit der prachtvollen Fensterrose (von wo ab im dritten Stock nach Erwin's Plan die beiden Thürme schon isolirt ohne Verbindungsbau aufwachsen sollten) fertig gestellt. Zuerst wurde nun der nördliche „neue" Thurm bis gegen die jetzige Gallerie der Plattform hin emporgebaut, der südliche „alte" Thurm (gegen den „Fronhof" hin) wenigstens bis zu bedeutender Höhe, Alles nach dem vorhandenen Plane. Auf der Höhe der jetzigen Plattform, also gleich über dem dritten Thurmstock, sollten die beiden damals in dieser Etage noch unverbundenen Thürme nach Erwin's Entwurfe schon die Pyramidenspitzen (Helme) nach dem Muster des Freiburger Münsterthurms aufgesetzt erhalten. Im Jahre 1365 war nach des Zeitgenossen Königshofen ausdrücklicher Angabe der nördliche „neue" Thurm bis zu seiner obersten Fläche, — der jetzigen Plattform — vollendet, auf welche nur die dort noch zu des Chronisten Zeit (1386) beabsichtigte Pyramidenspitze zufolge Erwin's „anerkanntem" Plane aufgesetzt werden sollte; auch war inzwischen der andere „alte" Thurm bereits von Grund auf völlig fertig gebaut, und trug daher vielleicht schon Erwin's Pyramidenspitze oder war mindestens auch bis an diese, bis zur obersten Thurmfläche, also bis zur jetzigen Plattform beendet. Königshofen*) sagt (bei Schilter p. 275): „Der Kor und das Münster one die zwene vördern Türne wur„dent gewölbet und gedecket und vollenbracht nach Gotz Ge„burte 1275 Jor. Donoch über zwey Jor an sant Urbans Tage „do vieng man an ze machende den nuwen Turn des Münster „wieder die Bredigern, und wart vollenbracht untz — [bis] — „an den Helm nach Gotz Geburte 1365. Hiezwüschens wart „der ander Turn wieder den Fronhof der so heisset der alte „Turn angevungen und gebuwen und garwe — [gar] — vollen„bracht."

*) Jakob von Königshoffen (Priester und Chorherr des St. Thomasstifts zu Strafsburg), Aelteste deutsche allgemeine und insonderheit Elsassische und Strafsburgische Chronik, bis 1386. Zum ersten Male verdeutscht, in Druck gegeben und mit historischen Anmerkungen versehen von Dr. Schilter (Strafsburg 1698 in 4°). Das latein. Original wird im Frauenhaus aufbewahrt und sagt fol. 143 v.: Turris autem ejusdem monasterii quae dicitur nova, versus praedicatores, inchoata fuit a. 1277. Cujus planities superior, supra quam galea vel pinnaculum debet poni, expleta est a. 1365. Turris autem illi collateralis quae dicitur antiquior, interim fuit ex toto exstructa.

Digitized by Google

Der Dombaumeister Hültz, der ältere, war schon 1369 todt. Kurz vor Königshofen's Chronik war durch einen Brand 1384 das Dachwerk des Doms bis zum Chor zerstört worden, wie auch durch einen neuen Brand 1397 das Thürmlein über dem Münsterchor zerstört war; beide Brände machten umfassende Herstellungen nöthig. Es war schon ein imposanter Bau. Erwin's genialer Frontbau deckte mit seinen unteren zwei mächtigen Stockwerken (auch ohne den späteren Zwischenbau über der Rose) schon völlig den Giebel der Münsterkirche, und die dritten Stockwerke der beiden dort getrennten Thürme schienen nichts als ihre Pyramidalspitzen zu erheischen. Inzwischen wuchs das Verlangen und der Stolz des Bauherrn, das stolze Selbstgefühl der mächtigen Reichsstadt, und man fasste den weit hinausgreifenden Entschluss, Erwin's zierlich kunstvollen und doch dabei gemäfsigten Entwurf als zu beschränkt und ungenügend geworden aufzugeben. Man beschloss, die beiden Thurmkörper in dem Luftraume zwischen ihnen im dritten Stocke durch einen Mittelbau über der Fensterrose zu einem neuen dritten Frontbau-Stockwerke zu verbinden und dann noch von der Plattform desselben ab statt der blossen Thurmpyramidenspitzen erst noch zwei selbständige Thurmkörper aufzuführen, und demnächst auf diese erst Pyramidalspitzen aufzusetzen. — Nach Abfassung von Königshofen's Chronik, also nach 1386, wo uns leider kein gleichzeitiger Chronist mehr sorgsam begleitet, wurde nun in Folge dieses neuen riesenhaften Vorhabens, — für welches man aber einen detaillirten und vollständig umfassenden Plan noch nicht aufzustellen vermocht hatte, — zunächst über der Fensterrose zwischen beiden Thurmkörpern der gegenwärtige, leider so unharmonisch ausgefallene schwere Glockenbau im dritten Stockwerke der Fronte (durch Nicolaus aus Lohr und Ulrich aus Ensingen im Schwäbischen) eingefügt; man hatte für das grossartige Vorhaben keine ebenso entsprechende Gestaltung zu finden vermocht. — Dann aber kommt eine neue glückliche Zeit und ein neuer wirklich umfassender, grossartig ausgearbeiteter Plan, der freilich als zu gewaltig für die ermattende Zeit in Wirklichkeit nur allein auf dem „neuen" Nordthurm zu vereinzelter Ausführung gelangte; dabei ist der letzteren eigentlicher Beginn noch nicht chronologisch ganz sicher festzustellen gewesen.

Der weltbekannte Wunderbau des achteckigen Thurmes, der über der Plattform des Frontbaues mit den vier durchbrochenen frei emporsteigenden Schneckenstiegen hinaufragt, erscheint als ein ganz neugedachtes selbständiges, von dem ursprünglichen Plane des immer unsterblichen Erwin unab-

Digitized by Google

hängiges, so grossartig concipirtes als ausgeführtes Werk. Grund- und Aufrisse dieses achteckigen Thurmkörpers mit jenen vier Schneckenstiegen bis zur Helmpyramide — (beide Risse noch gegenwärtig im Dom-Archiv vorhanden und im Frauenhause auf der Schaffnerei neben Erwin's Rissen verwahrt, Nr. 6 und 8a bei Görres) — sind, wie die Ausführung ihres Baues selbst, das ebenso schöpferisch erfundene als in der Ausführung vollendete Kunstwerk der beiden Junckherrn von Prag.*)

Daniel Speckle's oder Specklin's († 1589) handschriftliche Collectaneen von etwa 1547 im Strassburger Dom-Archiv besagen**) (p. 242): „Anno 1365. Dies Jahr soll der Münsterthurm bis an die vier Schnecken fertig sein worden", — also bis zur Plattform des Frontbaues, wo dieselben mit dem neuen achteckigen Thurmbau auf ihr aufstehen. Die Angabe stimmt mit der obigen damals noch ungedruckten von Königshofen genau überein. Bekanntlich wurde dann, wie erwähnt, erst der Zwischenbau der Glockenhalle eingefügt, bevor man nach neuem Plane an einen Thurmbau über der Plattform schritt. Von letzterem heisst es in jener Urkunde weiter: „Nachher haben die zwei Junckherrn***) von Prag fertig „gemacht, und Johann Hildt†) aus Cöln." Es ist hiernach keinem Zweifel unterworfen, dass der Thurm von der Plattform ab bis zur höchsten Spitze von den beiden Juncker und demnächst von Hültz gebaut ist; und es fragt sich nur, wie weit jene und dieser sich daran betheiligten, und ob jene den Plan schon für den ganzen Thurm oder nur für ihren Theil (ohne die Pyramidalspitze) entworfen haben?

Ausser den genau ausgeführten früheren Erwin'schen fünf Plänen††) existirt als Nr. 6 der Riss des Thurms bis zur Helmpyramide: Nr. 7 ein solcher von letzterer, wo Hültz weiter zu bauen begann, bis zur höchsten Thurmspitze (welchem Plane gegenüber jedoch der obere Theil bei der Ausführung durch Hültz eine wesentliche constructive Abänderung erlitten hat, weſshalb es zweifelhaft sein kann, ob dabei Hültz ein von den Junckern übernommenes Project auch dieses höchsten Thurmtheils, oder sein eigenes Project des letzteren — mit nachträglich selbst geänderter eigener Ueberzeugung — modi-

*) Schreiber 28, 53. — Görres 43—45.
**) Dom-Archiv. — Vergl. auch Schreiber p. 38.
***) So geschrieben und ausdrücklich zwei gesagt.
†) alias Hültz. — Vergl. Merlo, Cölner Künstler.
††) Schreiber 26—28. — Görres 20—22

Digitized by Google

ficirt hat); Nr. 8 in zwei Pergamenttheilen von verschiedener Hand, der eine: den Thurm bis zum oberen Bogenfenster (wo die Bilder der zwei Schutzheiligen der Steinmetzen sitzen und das Zeichen von Hültz zuerst erscheint), der zweite, den von Hültz wirklich ausgeführten weiteren Bau darstellend. Der Zweifel, ob die Pläne 7 und 8b auch noch von den Juncker oder von Hültz selbst herrühren, wird sich mit Sicherheit schwer entscheiden lassen.

Was den wirklichen Bau anlangt, so stehen an dem Juncker'schen Achteckbaue (zuerst bei dem ganzen Münster, an dessen älteren Theilen es nicht der Fall war) Werkmeisterzeichen. Dann steht das Hültz'sche Werkzeichen (mit drei H in einer wappenförmigen Schildfigur) unter der Helmpyramide auf vier Seiten an den Gesims-Ausladungsstücken, wo sie auf dem Achteckbaue aufsteht, so dass zuverlässig sie ganz von Hültz herrührt *); wahrscheinlich ist ihm auch die Ausführung des Schmuckwerks oberhalb beider Fenster des Achtecks zuzuschreiben und die letzte Vollendung von drei Wendeltreppen, an denen auch sein Zeichen zuerst steht. — Hültz hatte den Thurmbau, welchen die beiden Juncker nicht mehr zu vollenden vermocht, 1429 übernommen, nach 10 Jahren, 1439, vollendet und noch 10 Jahre, bis 1449, überlebt.

Der Bau erregte das Staunen und die Bewunderung der Mitwelt wie der Nachwelt. Aeneas Sylvius Piccolomini, der im Vollendungsjahre des Münsterthurms zuerst das eigentliche Deutschland betrat, 1456 Cardinal und 1459 als Pius II. Papst wurde, schrieb voller Staunen darüber in seinem Werke über Deutschland und nannte das Münster „aus gehauenem Steine „grossartig construirt und zur erhabensten Gestaltung empor„geführt, geschmückt mit zwei Thürmen, von denen der eine „vollendete ein Wunderwerk ist, das sein Haupt in den Wol„ken birgt."

An dem von Hültz erbauten obersten Thurmtheile erkennt man in der daran angebrachten kleinen Figur eines mühsam emporklimmenden Lastträgers die sinnvolle Darstellung dieses Meisters selbst, der den Bau mühsam zu schwindelnder Höhe emporführte. — An dem von den beiden Juncker von Prag über der Plattform erbauten eigentlichen Thurmkörper stehen „oben auf der Münsterplatte gegen das Wärterhäuslein hinüber" die Standbilder der beiden Heiligen Katharina und Laurentius mit ihren Symbolen, und „ebenda gegen die Wasserschaale hinüber am Thurm" über der von der Plattform hin-

*) Schreiber 54.

Digitized by Google

einführenden Thurmthüre die beiden Standbilder „gewesener Baumeister", unzweifelhaft der beiden Brüder Juncker, der Urheber des Baues, an dem sie gefunden werden, und mit voraussichtlicher wirklicher Aehnlichkeit zu ihren einst lebenden Urbildern *) auch als die „beiden Junckerbilder" bekannt.

Es gab eine Zeit, in der diese beiden grossen Meister eine sie hochehrende Bewunderung genossen. — Der Verkündung ihrer architektonischen systematischen Lehren durch den vor ihrer Autorität sich beugenden und selbst weit bekannten Regensburger Dombaumeister Roriczer 1486 ist oben schon Erwähnung gethan. — Die vom fernen Prag her nach Strassburg gekommenen Juncker hatten durch ihren Wunderbau solchen Ruhm erworben, dass sogar noch zu Specklin's Lebzeiten 1565 auf sie Medaillen geschlagen wurden, deren Vorderseite den Münsterthurm mit der Umschrift: Turris Argentoratensis, die Rückseite: Reiter auf ihren Rossen mit der Umschrift: Die Junckhern von Prag und die Jahrzahl der Medaille 1565 zeigte. — Allein wie die Kenntniss und Ueberlieferung der Dombauhütte, so ging Specklin's archivalische Bekundung und Roriczer's Druckschrift, gingen die Ruhmes-Medaillen, gingen Namen und Erinnerung verloren, erhielten nur die Steinbach'schen Steininschriften am Münster und des Hültz's steinerne Grabschrift Namen und Ruf dieser Meister, und wurden den beiden Junckerbildern unzutreffende Namen beigelegt.

Nach Guilloman (de episcopis Argentor., 1608), der die beiden „Pragenses" erwähnt, veröffentlichte für Deutschland

---

*) Görres p. 31—34 u. 45, der Erwin's Standbild vielmehr im Erdgeschosse des Münsters selbst, in der nordöstlichen Capelle am südlichen Seitenflügel des Kreuzbaues (vergl. Schreiber p. 23), auf ein Geländer gelehnt, den bedeutsam prüfenden und scharf messenden Blick nach der „Erwinsäule" gerichtet, erkennt. — Grueber's Abh. p. 175. — Man hatte die beiden Figuren früher schlechthin für die beiden Steinbache als die bekannten „gewesenen Baumeister" erklären wollen, als man noch voraussetzte, dass die Steinbache auch den Münsterthurm über der Plattform entworfen und gebaut hätten. S Schweighäuser p. 162, der dabei sagt, das zweite Standbild schaue hinauf und betrachte die Höhe des Thurms. Genauer beschreibt de Wette (in Zschocke's Erheiterungen 1822 p. 141): „sein Bild am Fusse des Spitzthurms aufschauend nach dem fehlenden zweiten, den er aufführen wollte, aber nicht konnte, neben ihm ein Bild lächelnd (über den unausführbaren Gedanken)." Schon dieser in Stellung und Ausdruck beider Standbilder angedeutete Conflict einer bereits erkannten Unausführbarkeit des zweiten Thurmbaues hat mit jener früheren ersten Zeit der beiden Steinbache nichts gemein, sondern kennzeichnet den Gedanken der neuen Thurmbaumeister, die beginnenden Zweifel aus der Zeit des schon nach der einen Thurmspitze vorrückenden Baues.

Digitized by Google

Schad, der sie nur noch als Bildhauer erwähnt, 1617 über den Thurmbau eine ganz verwirrte Baunachricht: „Anno 1365 „hat Johann Hültz von Cöln die vier Schnecken sampt dem „Thurn biss an den Helm verfertigt, darauff er bald gestor„ben. Nach seinem Tode hat man lange Zeit mit uffrichtung „des Helms jngehalten, biss man wider ein guten Werkmeister „haben konte ..... anno 1439 Wurde in der Wochen S. Joh. „dess Tauffers das Kreutz und knopff.... uff den Helm des „Münsterthurms gesetzt und also einmahl vollendet."

Schweighäuser's Münster- und Thurnbüchlein (aus der Zeit nach 1682 und vor 1698) suchte diesen Wirrwar etwas zurecht zu rücken und sagt, — indem er doch schon den Bau des Oberthurms mit seinen Schnecken als ein von der verstorbenen Steinbache früherem unteren Frontbaue verschiedenes eigenes Werk anderer späterer Baumeister, die es ganz begonnen und fertig gestellt haben, erkennt und behandelt, — jedoch auch noch selbst zuletzt wieder verwirrt, p. 22: „Wer „eigentlich nach dem Tode Johannis von Steinbach zum Werk„meister sei erwählet, und von wem die vier Schneckenstiegen „seien angefangen worden, melden die Chroniken nicht; wie „denn auch der verstorbene Werkmeister Heckler — [† 1682] — „in seinen Anmerkungen über das Münster — [Manuscript von „1665] — nur allein geschrieben, dass verschiedene Werk„meister daran gearbeitet hätten, deren Zeichen noch an etli„chen Orten am Thurm ausgehauen zu sehen. Dannoch ist „gewiss, dass Johann Hültz von Cöln die vier Schneckenstie„gen sammt dem Thurm bis an das Helm verfertigt — [fertig „gemacht] — habe (wie bei Schad p. 16 zu sehen), welcher „auch im Jahre 1449 von dieser Welt verschieden." *)

Erst in Folge der Auffindung von Specklin's archivalischer Notiz und der übrigen späteren Untersuchungen gelang es, die aus Prag gekommenen beiden Brüder Juncker als Erbauer des Münsterthurms wieder festzustellen. Ihre Taufnamen Johann und Wenzel ergeben sich aus den Strassburger Baurechnungen

*) Darnach hätte auch der Cölner Hültz 1449 die Vollendung der Spitze noch nicht erlebt! Hültz I. baute am Münster, beendete 1365 innerhalb des Frontbaues den oberen Theil der beiden Thürme in der damals beabsichtigten Höhe derselben bis zur Stelle, wo Specklin's projectirte Helme aufgesetzt werden sollten, während die Schnecken erst an dem neuen oberen Thurmkörper über der Plattform beginnen, und starb 1369. — Joh. Hültz II. aus Cöln begann erst 1429 die Vollendung dieses neuen Oberthurmes mit Fertigstellung der nahezu bereits beendigten Schneckenstiegen und schloss den Thurmbau mit Ausführung der pyramidalen Helmspitze 1439, schon 10 Jahre vor seinem Tode.

Digitized by Google

(wo sie Boisserée*) in denen für die Jahre 1404—1410 auffand), zwar — wie damals in der Kunst üblich — ohne Nennung des Geschlechtsnamens, aber gerade für diese Thurmbauperiode, in welcher eben nach Specklin die beiden Juncker bauten, so dass die Identität der Personen und das Zusammengehören dieser Vor- und Zunamen unabweisbar ist. — Das erste Vorkommen ihres Namens und zwar mit dem vollen Tauf- und Geschlechtsnamen Hannes Juncker, dabei übrigens ohne die Bezeichnung „von Prag" findet sich 1388 in einem Baumeister-Verzeichniss zu Breslau, wo damals die schöne Dorotheenkirche gebaut wurde, und viele und häufige Verbindung mit der bekannten Hauptstadt Prag bestand, da Schlesien damals zur Krone Böhmens gehörte. Die Benennung „von Prag" scheinen sie erst in Strassburg beigelegt erhalten zu haben, als sie aus dem entlegenen fremden und mit dem Elsass in keiner näheren Verbindung stehenden Prag fernher dorthin berufen wurden. Bekanntlich bezeichnet in der Kunstgeschichte die Hinzufügung eines Ortsnamens nicht den Geburtsort und Familienherkunftsort, sondern gewöhnlich den technischen Ausbildungs- und Wirksamkeitsort; und es kann keinem Zweifel unterliegen, dass die beiden Meister aus des berühmten Arler's Schule in Prag hervorgegangen waren. — Auch nach dem Jahre 1410 dauerte ihre Wirksamkeit dort am Rheine fort, und wohl von Strassburg aus trat auch eine Anwesenheit in Cöln ein, wo 1416 von dem dem Stifte Bredelar zugehörigen „Franzmannshause" gemeldet wird, dass darin zur Zeit der Baumeister Juncker innewohne. Erst 1429 übernahm der Cölner Hültz ihren Strassburger Bau, um ihn zur Vollendung zu führen, wie bereits angeführt.

Namen und Ruf der beiden Juncker hatte sich, wie wir oben bemerkten, als ihr Baumeisterruhm erloschen war, wenigstens in Bezug auf die Sculptur forterhalten. Es hing dies mit dem berühmten Bildwerke ihrer Hand zusammen, welches im Strassburger Münster seinen Standort gefunden hatte und über welches auch Schad und Schweighäuser genauere Nachrichten geben. Auch hier ist wieder Specklin die Quelle, die von ihnen diesmal nicht übersehen worden war.

Specklin's handschriftliche Collectaneen besagen (fol. 314): „anno 1404 kam ein künstlich Marienbild her von Prag aus „Böhmen, welches die Junckherrn von Prag gemacht ha„ben, das schenkte Conrad Frankenberger, des Werks Bal-

*) Brief Sulpice Boisserée von 1845. Oesterreich. Blätter für Literatur und Kunst (von A. Schmidl), 2 Jhrgg. Wien 1845. Nr. 78.

Digitized by Google

„lierer.“ — Aus welchem Materiale die Künstler es „gemacht“ hatten, ist nicht angegeben. — Auch nur in anderer Beziehung giebt Schad 1617 nähere Nachrichten. Er sagt (p. 16 und zwar zwischen den beiden oben citirten Bauangaben): „In„dessen kam ein künstlich Marienbild her von Prag aufs Böh„men, das sollen die Junckhern von Prag gemacht haben; „man nante es das traurige Marienbild; solches schenkte „Conrad Frankenburger, des Wercks Ballierer dem Werck, das „ward mit grossen Ehren ins Münster gesetzt: Man machte ein „Tabernakel darüber, der kostete uff die 60 pfund pfennig. Die„ses Bild hat man seiner traurigkeit halben für heylig gehalten, „offt besucht und viel Opffer darzu geben. Welches geschehen, „als man zehlte 1404 Jahr. Anno 1525 wurde es wieder hin„weg gethan.“ — Es scheint hiernach eine mater dolorosa gewesen zu sein, deren Standort von Schad nicht angegeben ist. — Schad sagt ferner (p. 37): „Was aber ... für ein An„zahl und menge der Bilder und Heylgen bey dieser Haupt„kirchen gewesen, ... Unter solchen seind vast die fürnemb„sten gewesen das traurige Marienbild, so inn anno 1365 von „Conrad Frankenburger ins Münster verehrt worden. Sodann „der grosse S. Christoffel, welcher 36 Schuh hoch .... dass „man ihn zu keiner Thüren kondt hinaufsbringen, man musst „ihm zuvor die Arm und Füss abseegen, das corpus ist in „Spital geführt und daselbst verwahrt worden.“ — Dieser Christoph war also jedenfalls von Holz geschnitzt und wurde jedenfalls auch wie das traurige Marienbild zur Reformationszeit aus dem Münster entfernt; bei ihm erfährt man wenigstens den nächsten Aufbewahrungsort. — Die Zahl 1365 ist aber ein Irrthum, in den Schad durch flüchtige Ansicht seiner eigenen Angabe auf pag. 16 über den Bauabschluss im Jahre 1365 gerieth.

Schad sagt endlich (p. 67): „Im Münster an einer grossen „Säulen so den gantzen Thurn trägt (gegen dem thürlein, wie „man hinauff zur Orglen gehet) ist ein Marienbild, mit einem „schein umbgeben uff dem Mon stehend, gemahlt; dar„unter ist ein vergüldter Stein, darin nachfolgende Schrifft „gehauen: Maria mater gratias, mater misericordias, tu nos ab „hoste protege, in hora mortis suscipe. Gloria Tibi Domine, „qui natus es de virgine; cum Patre et Sancto Spiritu, in sem„piterna secula, Amen. Joan. Ger. Ap. Zwischen dem Bild „aber und jetzgedachter Schrifft ist zur Zeit der Reformation „in die Quadern gehauen der Spruch Math. 4: Gott den Herrn „sollstu anbetten und dem allein dienen. — Dargegen über, „neben gedachtem thürlein, ist der Herr Christus und gegen

Digitized by Google

„ihm der Apostel Jacobus abgemahlet etc.“ — Es scheint sich hier also um gemalte Bilder zu handeln, worunter die Maria jedenfalls keine mater dolorosa, sondern eine verklärte ist, und anscheinend verschieden von dem „traurigen Marienbilde“ der beiden Juncker.

Schweighäuser (M. u. Thurmb. 4. Aufl. p. 91) sagt dagegen im 2. Capitel: „Von denen theils aus Holz geschnitzten „theils in Stein gehauenen Bildern“ (wobei rücksichtlich der Jahreszahl der Irrthum Schade's schon hieher übergegangen ist) „ist 1365 das sogenannte traurige Marienbild von einem „Edelmanne zu Prag geschnitzelt, und hernach in das „Münster zu Strassburg verehrt worden. Im Jahre 1404 ist „in der grossen Münstersäule unter der grossen Orgel für das „traurige Mariäbild von Conrad Frankenberger eine Stellung „eingehauen worden, welche 60 ℳ. Pfennig gekostet. Siehe „Schilterum p. 566.“ — Er giebt also dem „Standbilde der traurigen Maria“ denselben Platz, den Schad dem „Gemälde der verklärten Maria“ giebt, ohne die letztere zu erwähnen. Der von ihm citirte Schilter (Ausgabe von Könighofen's Chronik, Strassburg 1698) sagt dagegen Folgendes p. 565—566:

„Im Jahre 1404 melden die Collectanea mss. (ist im Mün-
„sterbüchlein cap. 10 ein Irrthum, dass solches ins Jahr
„1365 gesetzt) kam ein künstlich Marienbild her von Prag
„aus Böhmen, Sollten die Junckherrn von Prag ge-
„macht haben. Man nennte es das traurige Marienbild.
„Das schenkte Conrad Frankenburger, des Frauen-Wercks
„Polirer, dem Werck. Das ward mit grossen Ehren ins
„Münster gesetzt. Man machte ein Tabernakel darüber, kostet
„60 ℳ. Pfennige. Man hat das Bild sehr besucht um seiner
„Traurigkeit Willen und viel Opfer dahin gegeben.“

Schweighäuser fährt über die spätere Zeit, von der Schilter nichts sagt, fort: „Im Jahre 1523 ist das Marienbild hin-
„weg gethan und die Stellung mit einer steinern Blatten
„zugemacht, wie auch statt der Lobsprüche Mariae dieser
„lateinische Spruch eingehauen worden: Deum tuum adorabis
„et illi soli servies, Luc. 4, 8, wie dieses noch wirklich allda zu
„sehen und zu lesen ist.“ — Sodann sagt der „Anhang oder Zusatz“ (zu dieser neueren Ausgabe von 1773) p. 166: „Die steinerne
„Blatte, auf welcher diese Worte eingehauen waren,
„ist vor einigen Jahren bei Eröffnung der Stellung, in welcher
„das traurige Marienbild in der Säule gestanden, zerbro-
„chen und hinweggethan, die Stellung aber mit Stein und
„Mörtel ausgefüllt worden. — Unten an der Stellung lase man
„die in Stein ausgehauene lateinische Lobsprüche Mariä: Maria

Digitized by Google

„mater etc.“ — [NB. Wörtlich dieselben wie bei Schad p. 67 unter dem gemalten Bilde.]

Schad wie Schweighäuser stellen also diesen in Stein gehauenen lateinischen Lobspruch an dieselbe Säule; allein Schad unter eine an letztere gemalte verklärte Maria auf dem Monde, welches Gemälde damals 1617 noch sichtbar war (ausser der er die Juncker'sche traurige Maria auch kennt, als bereits beseitigt, und ohne Angabe ihrer früheren Stelle), dagegen Schweighäuser unter eine in diese Säule eingehauene Nische, welche die Bildsäule der traurigen Maria enthalten hatte (ausser der er eine gemalte verklärte Maria nicht erwähnt). — Die spätere gegen den Mariencultus gerichtete Inschrift stellt Schad deutsch zwischen das verklärte Bild und den unteren lateinischen Lobspruch, Schweighäuser lateinisch auf die vor die Nische vorgemauerte Platte. — Auch Görres (p. 45) nimmt an, dass das Werk der beiden Brüder Juncker, das traurige Marienbild, in einer Nische am nordöstlichen Pfeiler des Thurms am Anfange der linken (nördlichen) Abseite der Verehrung ausgesetzt worden, welche Nische noch jetzt, obgleich vermauert, mit der alten Inschrift erkennbar sei. — Der sich oben zu erkennen gebende Widerspruch rücksichtlich des Standbildes oder Gemäldes der Maria ist anscheinend dahin zu lösen, — und zwar mit Rücksicht darauf, dass die Reformation, welche einen örtlichen Bildersturm im Münster zur Folge hatte, 1523 eintrat, durch das Interim 1550 beseitigt wurde, dann dieses mit dem katholischen Cultus wieder 1561 abgeschafft und die Reformation hergestellt wurde, — dass das berühmte Standbild 1523 mit besonderem Eifer beseitigt, auch 1550 nicht mehr auffindbar, und daher die verlorene „traurige Maria“ nach Retablirung des katholischen Cultus durch eine gemalte Maria in der Glorie ersetzt wrden, welche 1561 zwar einstweilen noch belassen und nur durch eine Gegeninschrift als Cultusgegenstand paralysirt, dann aber — nach 1617 und vor 1698 — auch beseitigt wurde. Sicher ist das beklagenswerthe Ergebniss, dass das traurige Marienbild selbst, das berühmte Werk der beiden berühmten Meister, nicht mehr vorfindlich ist.

Ein günstigeres Geschick hat uns drei Original-Handzeichnungen der berühmten Juncker von Prag gerettet. Es sind auf Pergamentblättern sehr fein ausgeführte Federzeichnungen, leicht getuscht. Zwei derselben werden in der kostbaren Sammlung von Handzeichnungen auf der königl. Universitätsbibliothek zu Erlangen, eine dritte auf der herzogl. Anhaltinischen Bibliothek zu Bernburg als älteste Stücke und seltene Schätze dieser Sammlungen aufbewahrt.

Digitized by Google

Der Erlanger Katalog bezeichnet sie: „Kasten I. Mappe „A. Aelteste Handzeichnungen; Namen des Meisters: Juncker „von Prag.“ — Nr. 1. „Zwei sitzende Männer mit lockigen „Bärten; der eine hält eine Schriftrolle in der Rechten, der „andere einen Quadranten; oben stehet: Juncker*) von Brag „gemacht; 4 Zoll hoch, 4 Zoll breit.“ — Nr. 2. „Eine sitzende „männliche Figur, das Haupt mit einer Art Zipfelmütze be„deckt, eine Schriftrolle haltend. — Sitzende weibliche Figur, „eine Schriftrolle haltend. — Ein Mann mit starkem Locken„bart, an einem Stocke gehend. 5 Zoll 2 Striche hoch, 6 „Zoll 2 Striche breit.“ — Die zweite der Zeichnungen war früher auf ein anderes Blatt aufgeklebt, nachdem man das Pergament oben über den drei Köpfen, namentlich über der mittleren niedrigeren Frauenfigur, und zwischen den Figuren tief herab abgeschnitten hatte. Auf diese Weise hat wahrscheinlich die zweite Zeichnung den Namen des Meisters, der auf dem abgeschnittenen Theile gestanden, eingebüsst. Der erste Blick lehrt übrigens, dass ein und dieselbe Hand diese Figuren, wie die des ersten Blattes, entworfen hat.**)

In Bernburg (gleich im 1. Bande der Handzeichnungen) zeigt die Zeichnung die auf einer Berghöhe stehende stattliche Figur eines jüngeren Mannes, nicht ohne Schwung, mit kräftigem Lockenhaupte, in faltigem Gewande, in der darin verhüllten rechten Hand ein dickes Buch haltend. Oben über dem Haupte steht wieder die Ueberschrift: Juncker von Brag gemacht. Sie stimmt in den Worten und Schriftzügen mit der Erlanger genau überein.***) Auch hier ist, und zwar die ganze Figur, rings herum, nur dabei in ungetrenntem Zusammenhange mit dieser obigen Ueberschrift, ausgeschnitten und auf ein anderes Blatt geklebt. Die Höhe beträgt $5^3/_4$ Zoll, die Breite 3 Zoll. Auch hier erkennt man denselben Meister der beiden Erlanger Blätter.

Gleich das zweite darauf folgende Blatt in Bernburg, gleichfalls ausgeschnitten und aufgeklebt, jedoch $7^1/_4$ Zoll hoch und $5^1/_4$ Zoll breit, welches den heil. Christoph mit einem grossen keulenartigen Stocke in der Rechten darstellt, mit der Linken das auf seinem Haupte sitzende Christkind haltend, hat man auch als möglicher Weise von demsselben berühmten

*) So geschrieben (ebenso wie bei Schad).

**) Weiteres über die Erlanger Handzeichnungen s. uuten in dem kurzen Nachtrage.

***) Sighart (pag. 349) citirt diese beiden Ueberschriften ungenau in Worten und Buchstaben: „Das haben die Junckherrn von Prag gemacht“, was völlig unrichtig ist.

Digitized by Google

Künstler herrührend ansehen wollen; jedoch sicherlich ohne wirklichen Grund.*) Wir haben in demselben wohl den Entwurf zu einem Gemälde vor uns. Haltung und Bewegung beider Figuren sind ohne die plastische Ruhe der Juncker'schen Zeichnungen und zum Uebertriebenen neigend, die Faltung der Gewänder ist spitz, eckig, winkelig und in der flatternden Bewegung der Gewand-Enden unruhig; die ganze Körperzeichnung bekundet eine völlig andere Auffassung des Zeichners; die Skizze macht überhaupt in ihrer Totalwirkung eher einen Eindruck des Unschönen, entbehrt der Tiefe der Auffassung der Juncker'schen Zeichnungen und ladet nicht ebenso zu einem Versenken in dieselbe ein, wie es bei jenen in hohem Maasse der Fall ist. — In Bernburg sind weitere Handzeichnungen der Juncker nicht vorhanden.

Auch der Regensburger Dombau wird von einzelnen Kunsforschern mit den Junckern von Prag in Verbindung gebracht. Es wäre in Wahrheit kein unrühmliches Werk derselben, wenn es sich als solches bewahrheiten liesse. Mit Rücksicht hierauf, auf den in's Gewicht fallenden Charakter der vorhandenen beiden Baupläne in Regensburg und die Juncker'schen Baupläne und Bauten in Strassburg, sowie auch die noch im späteren Verlaufe dieser Abhandlung zu erörternden Standesverhältnisse kirchlicher Architektur jener Zeit erscheint es als nothwendig, auf die Regensburger Dombaugeschichte hier etwas näher einzugehen.**)

Als in Strassburg der Neubau des Chors und eigentlichen Münsters eben vollendet wurde, legte in Regensburg Bischof Leo der Tundorfer, — von dessen Geschlechte ein Zweig sich Nothangst nannte — gleichfalls den Grund zu einem Neubaue des Doms 1275. Während in Strassburg Erwin von Steinbach seit 1277 seinen Frontbau schuf, erscheint zu Regensburg in der ersten Epoche des Dombaues (1265—1340) als erster Dombaumeister ein Edelbürger aus den adligen Rathsgeschlechtern Regensburgs, Magister Ludwig, der 1283 namhaft wird († 1306.***). Er baute zuerst den Chor des südlichen (rechten)

*) Auch Sighart nimmt für Bernburg nur eine Juncker'sche Zeichnung an.

**) Vergl. namentlich Schuegraf's Gesch. des Doms zu Regensburg. 2 Theile (Regensburg 1847, 1848). I. u. II.; — Nachträge (Dombaurechnung von 1439). Regensb. 1866; — Drei Dombaurechnungen 1488—89. Regensburg 1857; — Letztere beide Schriften hier als III. u. IV. bezeichnet; — Alle in der Zeitschrift des hist. Vereins für Oberpfalz etc.

***) Er heisst 1283 magister Ludwicus lapicida (Steinmetz), seine Wittwe Anna erhielt 1306 urkundlich von der Fürstin-Aebtissin von Nieder-Mün-

Digitized by Google

Seitenschiffs (wohl schon seit 1275) bis 1276 fertig und begann den Chor des nördlichen Seitenschiffs und den Hauptchor des Mittelschiffs seit 1277. Beides sowie das Querhaus förderte dann unter dem folgenden Bischofe, Kaiser Heinrich's VII. früherem Notare, Nicolaus von Strackowitz aus Böhmen 1318 der „Tuembmeister" Albrecht. (Es erscheinen ausser ihm auch 1309 Meister Perthold, Meister Luck, Meister Heinrich 1318, Jakob der Aychstätter 1328, Hermann der Hetzenbeck, Conrad der Pelitzer, Heinrich im Grase, Berchtold der Gramwitvogel, alle 1333 Steinmetzmeister, auch Wernhard „Steinmaizzel"). — Der Neubau des vorderen westlichen Theils des Langhauses vom Querhause ab wurde begonnen, und zwar das südliche rechte Seitenschiff mit seinen Ueberwölbungen, auch der südliche Thurm bis zum dritten Stockwerke ungefähr.*) — Eine Pause in der Bauthätigkeit findet 1340—1365 statt (in welcher jedoch 1340 und 1355 Dietrich und Wolfhart als Steinmaizzel genannt werden).

Die zweite Epoche ist unter Bischof Conrad von Haimberg 1365—81. Heinrich der Zehentner ist noch 1381 Domwerkmeister (Marquard Zimmermeister, Ulrich der Synbell Steinmetzmeister und „der Stadt Werkmeister" oder Baumeister 1351—92, Berchtold der Steinprech 1369; die ersten drei waren Bürger von Regensburg.**)

Aus dieser Zeit 1365—81, nach übereinstimmendem Urtheile Sachverständiger, befindet sich im Baubüreau der kgl. Regierung zu Regensburg ein (noch nicht veröffentlichter) Dombauplan auf Pergament, ohne Zeitangabe, Namen oder Monogramm, etwa $2^1/_2$ Ellen lang, der sogenannte kleinere und ältere Plan, ein „Werk kundiger Hand, von tiefer Kenntniss „der Formen, reicher Phantasie und geläutertem Geschmacke." Die Bauformen, Höhe- und Breite-Verhältnisse, stimmen vollständig überein mit denen, die am jetzigen Bau und zwar am Erdgeschosse des nördlichen Thurms, welcher damals begonnen wurde, zu ersehen sind. Der Plan ist also aus der Zeit Bischof Conrad's von Haimberg († 1381), und voraussichtlich zum Zwecke wirklichen weiteren Fortbaues angefertigt, wurde jedoch später bald wieder verlassen. Er stellt den Dom mit zwei Seitenthürmen, von denen jedoch nur einer fertig

---

ster zu Regensburg den adeligen Titel discreta domina als Edelfrau [Schuegraf I, 75, 87, 99. III, 206].

*) Förster, Denkmale deutscher Baukunst (Leipzig 1858, 1866) II, 18. IV, 34 (Bericht des Oberbaurechts von Voit).

**) Schuegraf I, 178.

Digitized by Google

gezeichnet ist, vor, zwischen denen in der Mitte eine wundervolle runde, dem Spinnegewebe ähnliche Fensterrose gekommen wäre, und der fertig gezeichnete Thurm von unübertrefflicher Pracht. *)

Unter Bischof Johann Graf Moosburg, 1383—1409, wo der Dombau sehr gefördert wurde, namentlich durch den kunstsinnigen Domherrn und General-Vicar Peter von Remagen **), wirkte der kunstreiche Baumeister Liebhart der Minner (Mynnaer, Namenbedeutung minor? oder Liebhaber?) aus einem bekannten Regensburger edelen Rathsgeschlechte ***) 1395, auch noch 1399 als Tummaister; unter ihm waren 1395 Markhart „der Stadt Werkmeister", 1399 aber Heinrich der Dürrnstedter Domwerkmeister, auch dieser aus edelem Stadt- und Rathsgeschlechte. †) Mynner begann die Fronte zwischen den beiden Domthürmen, dem höheren südlichen und angelegten nördlichen, und führte noch das herrliche Hauptportal des Doms (Tod und Verklärung Maria's, mit dem Wappen des Stifters Sarchinger) aus, vielleicht auch den südlichen Kreuzgiebel; ebenso baute er am Erdgeschosse des nördlichen Domthurms, welcher reicher als der südliche ausgeführt wurde. ††) Diese Bauten Mynner's zeigen architektonische Formen, die mit gleicher Feinheit des Geschmacks wie technischer Sorgfalt ausgeführt sind und sich im Allgemeinen als die reinsten im Styl am ganzen Gebäude darstellen, ebenso weit von Ernst und Starrheit der älteren Bautheile als von Ueberladung und Weichheit der späteren Bauperiode entfernt. — Zu dieser Zeit bauten die beiden Juncker

*) Schuegraf IV, 13. Auch Sighart p. 348 setzt diesen Plan in die Zeit von c. 1380. Er müsste also von Heinrich Zehentner stammen; allenfalls von den diesem bald nachfolgenden Meistern Mynner (1395) und Dürrnsteter (1399) herrühren. — Nur bis 15 Fuss Höhe entspricht die Bauausführung wirklich diesem Plane, dann ging man davon ab.

**) Er starb 1400; sein Wappen harmonirt mit dem der Familie von Metternich, die aus der Remagener Rheingegend herstammt.

***) Welches z. B. 1363 und 1470, also noch weit später, den Ulrich und Georg Mynner in den Rath stellte.

†) Die schon 1309 namhaften Dürrnsteter waren edele Rathsgeschlechter von grossem Reichthum. Heinrich's Bruder Conrad hatte die Erbtochter des reichen Geschlechtes Gamered v. Sarching zur Gattin, der eben das herrliche Domportal stiftete. Die Sarchinger v. Sarching sind in Wiguleus Hund adligem Stammbuche Bayerns aufgeführt; Gamered v. Sarching war Edelbürger und Rathsherr, öfterer Gastfreund der bayerischen Herzöge, Pfleger der herzoglichen und später Regensburger Herrschaft Stauff, starb 1395 als letzter seines uralten Geschlechts und hinterliess ungeheuern Reichthum. Schuegraf.

††) Schuegraf I, 147—149. — Förster IV, 34. — Sighart 348, 349.

Digitized by Google

von Prag, Johann und Wenzel, den Strassburger Münsterthurm von der Plattform empor, wonächst dort als Nachfolger von ihnen seit 1429 Johann Hültz aus Cöln genannt wird.

Unter Bischof Albert von Stauff zu Ernfels 1409—21 wird zunächst der „alte Domkreuzgang“ *), seit 1410, neu erbaut und, während er früher nur eine Holzdecke hatte, gewölbt; auch wird beim schönen nördlichen Domthurm der erste Stock bis zur Gallerie aufgeführt.**) Damals waren eine Menge Steinmetzmeister in Regensburg***) und ungemein reich, mit prächtigen Wohnhäusern, so dass man sie als den Rathsgeschlechtern nahe stehend erachtete. Als „Tumeister“, der nach Liebhart Mynner's Tode die Wölbung des Domkreuzganges und den Bau des nördlichen Thurms im ersten Stocke seit 1410 fortführte, erscheint Wenzla (aus Böhmen). Er wird im Ausgabebuche des Magistrats von 1411—16 als „Tumeister“ zweimal erwähnt†), und der eifrige Forscher und Hersteller der Regensburger Dombaugeschichte Schuegraf versichert und bedauert, dass es nicht gelinge, in den Akten einen Geschlechtsnamen dieses Wenzel zu ermitteln††); nicht einmal, ob er etwa von Prag gekommen, ist angedeutet. Mit ihm gleichzeitig wird

*) Der ursprüngliche Münster, monasterium oder claustrum, als noch die mit ihren Wohngelassen daran gebauten Dom-Canoniker zusammenlebten, die breite „Paradieshalle“ (190 Fuss lang, 102 Fuss breit) für den alten Stephansdom, worin die Canoniker begraben, auch Synoden und kirchliche Aemter gehalten wurden.

**) Auf Kosten des Stadtkämmerers Stephan Nothangst von Thundorf, der 1426 starb als letzter seines Geschlechts. — Schuegraf I, 166—170.

***) Wie viele von ihnen mögen die so häufigen Taufnamen Hans, Wenzel etc. gehabt haben, nach dem Tage des Heiligen, an dem sie geboren und nach dem sie den Taufnamen erhielten, so dass es sicher gleichzeitig mehrere Hanse und Wenzel schon in der Regensburger Bauhütte gab, wie gleichfalls eine Mehrzahl gleichnamiger Hanse und Wenzel etc. bei der Prager zahlreichen Bauhütte und ebenso in Breslau, Wien, Landshut etc. gewesen sein werden. So baute am Wiener Stephansdom 1404 ein Wenzla (von Kloster Neuburg) und 1415—54 ein Hans (auch Wurmitzer, später Bucksbaum zugenannt); unter Beiden arbeiteten in der Zeit von 1403—30 noch viele verschiedene Hanse als Steinmetzen etc., darunter „Jeny von Prag auch Pehaim genannt“ 1404, ferner „Jane Pehem auch Hans Pehm genannt“ 1420—30, und noch 25 andere Hanse mit den verschiedensten Heimathsbezeichnungen oder sonstigen Beinamen. [Vergl. Heideloff, Bauhütte des Mittelalters p. 31, 32.]

†) Er war 1416 vom Magistrat beauftragt, die von 400 Bürgern erstürmte und gebrochene Veste Ernfels des unruhigen Herrn von Stauff wieder neu zu befestigen, wofür er 9 Pfd. Löhnung und 24 rheinl. Gulden Ehrung erhielt. Schuegraf III, 231. Sighart 440. — Gleichzeitig mit diesem Wenzel hier erscheint auch in Breslau ein Wenzel als Steinmetz 1404—42.

††) Schuegraf I, 87.

Digitized by Google

in Regensburg ein Steinmetz Hans, auch ohne Geschlechtsnamen und ohne jede Herkunftszeichnung, 1417*) und immer bis 1432 und noch weit späterhin erwähnt, da Hans erst 1460 starb (während Wenzel schon weit früher einen Nachfolger erhielt, da Egel schon 1428 hier baute). Zunächst trat unter Bischof Johann von Streitberg 1421—28 wieder eine Pause ein.

Es wird hier der geeignetste Ort zu der Bemerkung sein, dass Sighart, — der selbst (p. 348) den vorerwähnten schönenBauplan in die Zeit bis 1381 (also eigentlich unter Bischof von Haimberg und Dombaumeister Zehentner) setzt, — der dann rücksichtlich der (immerhin auch von uns hier zugegebenen) Möglichkeit: dass der Plan auch vielleicht (unter Bischof Graf Moosburg) von dem 1395 sicher kundbaren Mynner oder gar von Dürrnsteter stamme, bemerkt (p. 349): „ob er von einem der letzten beiden genannten Meister stammt, ist unbekannt" — gleich darauf sagt: „viel„leicht ist er das Werk eines der berühmten Jungherrn „von Prag, einer Familie (?), die in jener Epoche zwischen „1380 — 1430 mehrere Bauwerke in Bayern (?) entworfen, „die auch in Strassburg und Wien (?) geschaffen hat. Da „damals das Bisthum Regensburg einige Zeit mit Prag un„ter Bischof Theoderich vereint war, und des baulustigen „Kaiser Carl's IV. Besitzungen bis Wörth vor Regensburg „reichten, wäre es wohl denkbar, dass man den Plan zum „neuen Dom von einem dieser (?) berühmten Prager Meister „entwerfen liess. Wir begegnen 1410 auch wirklich dem (?) „Meister Wenzel von Prag (?) in Regensburg."

Dem ist nun entgegenzustellen, dass dann einer der Prager Junckherrn doch also jedenfalls vor 1410 (wo der Plan schon längst existirte und auch der Thurm doch schon nach diesem Plane begonnen und 15 Fuss hoch aufgeführt wurde) in Regensburg gebaut haben müsste, was — wie auch Sighart anerkennt — nicht der Fall ist, da vielmehr damals eben Zehentner, Mynner, Dürrnsteter hier bauten; ferner, dass diese Meister von so hohem Range waren, dass sie doch schwerlich blos nach einem fremden, ihnen vorgezeichneten Plane neu zu bauen übernommen haben würden; sodann, dass Meister Wenzla (auch nach Sighart p. 440) den nach dem neuen Plane begonnenen nördlichen Thurmbau nur fortsetzte, und zwar eben, als über 15 Fuss Höhe von diesem neuen Plane abgewichen wurde, fortsetzte, resp. (nach Förster und v. Voit) in seinem ersten Stockwerke vollendete! — Sighart fährt gleich dar-

*) Schuegraf I, 87.

Digitized by Google

auf immer bestimmter werdend fort: „Ja es ist selbst wahrscheinlich, dass er der letzte jener böhmischen Meister, der Junckherrn von Prag, gewesen; er hat wohl den älteren (NB. den obigen neuen, den älteren von den vorhandenen Plänen zu dem Neubau) gemacht und nach ihm bis 15 Fuss Höhe gebaut." — Man sieht, wie dem Autor unmerklich die Ansicht während des Schreibens wächst und die eigene Erkenntniss offener Widersprüche mit den selbst ihm gegebenen Thatsachen schwindet.

Wir haben oben bemerkt, dass der Strassburger Münsterthurmbau, den schon 1404 die Brüder Johann und Wenzel Juncker geführt, 1429 von Joh. Hültz aus Cöln übernommen und bis 1439 fortgeführt und beendet wurde.

Rücksichtlich weiteren Inhalts der obigen Sighart'schen Ausführung bemerken wir, dass die Ausführung mehrerer Bauwerke in Bayern, ein Wirken in Wien Seitens der Juncker sowohl überhaupt als insbesondere schon seit 1360 wirklich und sicher durchaus nirgend bekundet erscheint; Johann Juncker taucht erst 1388 in Breslau auf. — Ferner könnte allerdings die Berührung mit Prag unter Kaiser Carl IV. zur Anfertigung des Plans in der Prager Bauhütte geführt haben (sogar durch den berühmten Arler selbst, der noch 1396 dort wirkte, oder durch die Juncker, oder durch einen andern tüchtigen Meister aus Arler's langjähriger Schule); der Plan kann aber sicher auch mindestens ebensogut in Regensburg durch Zehentner, Mynner, Dürrnsteter angefertigt sein. Und dass der spätere Regensburger Wenzel, von dem niemals ein Herüberkommen von Prag urkundlich bezeugt ist, der Wenzel Juncker aus Prag sei, dafür ist nichts anzuführen, als dieser Vorname, den unzweifelhaft viele andere Baumeister führten. Für eine „Familie", — was denn doch mindestens auf Vater und Söhne, wenn nicht sogar auch auf Enkel schliessen liesse, — die gebaut hätte, ist offenbar gar keine beweisende Unterlage; durch Specklin sind nur zwei Brüder Juncker als Dom-Architekten kundbar geworden, und durch Niemand sonst werden mehrere genannt; nur zwei erhellen aus den Strassburger Domrechnungen.

Die weitere Baugeschichte des Regensburger Doms führt uns nun zu einer wirklichen Dombaumeisterfamilie, zu den Roritzer in drei Generationen; wir sahen oben, dass der zweite dieser drei kundigen Meister ein wichtiger Zeuge für das Wirken der Junckherrn ist. — Unter Bischof Conrad von Soest 1428—37 wurde der, wie wir oben gesehen, schon unter Bischof Graf Mosburg (1383—1409) begonnene schöne nördliche Thurm in

Digitized by Google

seinem zweiten Stocke seit 1428 bis 1436 vollendet. Ein geübtes Auge sieht, dass daran nicht mehr jene Meisterhand wirkte, welche den Unterstock baute; die architektonischen Formen desselben stehen vereinzelt der Architektur der übrigen Bautheile gegenüber und neigen sich zu denen des zweiten Stocks der Frontmauer. Dombaumeister war damals (und noch 1448) Andreas Egel*) und Werkführer Conrad Roritzer. In diese Zeit fällt wahrscheinlich auch die Einwölbung des ganzen Mittelschiffs und des nördlichen linken Seitenschiffs bis etwa zu seiner Hälfte, also gegen seine Mitte hin. Seit 1436 gebricht es zwar an allen näheren Nachrichten von Förderung des Dombaues; doch wurde 1440 die leider seither (erst nach 1800) verlorene Steinmetzordnung für den Regensburger Dom gegeben, und war 1451 Friedrich Sphys Domwerkmeister; dieser erscheint als solcher auch 1459, als Conrad Roritzer „Steinmetz und Dombaumeister" (vielleicht auch schon 1451) war.**)

Unter Bischof Rupert I. von Pfalzbayern (1457—1465) wurde***) bis 1464 das nördliche Seitenschiff in seinen Wölbungen bis zum nördlichen Thurme vollendet. Im Jahre 1460 war der vormals in Urkunden gleichzeitig mit dem Baumeister Wenzel, schon 1417—32, und dann unter Egel und Roritzer beim Dom 43 Jahre lang beschäftigte „Meister Hans der Steinmetz" gestorben†); natürlich konnte er nicht etwa der Hans Juncker sein, der schon 72 Jahre vor diesem Todesjahre 1388 zu Breslau in voller Wirksamkeit war.

Conrad Roritzer war der erste jenes edelen, rathsherrlichen Geschlechts Regensburgs, welches fortan in mehreren Generationen fast ein Jahrhundert hindurch die Bauführung am Dome seiner Vaterstadt mit grossem Erfolge leitete. Er erwarb bald weitverbreiteten hohen Ruhm, wurde nach Nürnberg berufen und wurde dort der Meister des genialen

*) Schuegraf I, 173. v. Voit bei Förster IV.

**) Schuegraf I, 182.

***) Damals fand in Regensburg 1459 die grosse Baumeisterversammlung von ganz Deutschland statt und schloss dort am 25. April ihren berühmten Verein, dem jedoch die Regensburger Bauhütte selbst nicht beitrat, sondern sich selbständig forterhielt und daher im Bundbriefe nicht erwähnt wird. Schuegraf I, 176; III, 179.

†) Dessen Grabstein im „alten Dom auf dem Boden enthält die Inschrift: „A. D. 1460 starb der erberg man hanns", und in zwei wappenartigen Schilden die Steinmetzwerkzeuge (Winkelmaass, Meissel und Hammer); der Titel „erberg" gebührte damals den Rathsgeschlechtern; er kann diesen also zugehört haben. — Gleichzeitig bauten damals zwei andere Hanse aus Böhmen 1404 und 1420—30 am Wiener Stephansdom.

Digitized by Google

Chorbaues der St. Lorenzkirche, baute 1462 am Stephansdom zu Wien, wird dann — unter Bischof Heinrich von Absberg (1465—92) — wiederum (wie schon 1459) in Regensburg 1465 als Dombaumeister genannt und mit dem damals nur den edelen Rathsgeschlechtern zustehenden Titel *erbar* bezeichnet, wurde auch zum Bau des Münsters in Freiburg und 1474 zur Begutachtung des Gewölbebaues der Frauenkirche in München berufen.*)

Wir bemerken hier wieder, dass Sighart über ihn sagt (p. 441): „Er scheint eine gewaltige Veränderung am Dombau herbeigeführt zu haben; der bisherige war ihm zu einfach und nüchtern; er konnte in solcher Bauweise und mit dem bisherigen Materiale harten Kalksteins seine gewaltige Technik und den in der damaligen Gothik beliebten Reichthum der Formen nicht zeigen; daher verwarf er — (NB. nach p. 349 erst sein Sohn Mathes Roritzer) — das bisherige Material und wählte zum Fortbau weichen Sandstein von Abbach. Sofort entwarf er auch einen neuen Plan zum Weiterbau des nördlichen Thurms, der die üppigeren ausgearteteren Formen der späteren Gothik enthält, — den zweiten vorhandenen Domplan, — und wirkte wohl bis 1461."

So wenig diese Zeitbestimmung im Hinblick auf die genauen Zahlenangaben Schuegraf's zutrifft, so wenig scheint obige Behauptung rücksichtlich des zweiten Plans annehmbar, wenn letzterer einer näheren Erwägnung unterworfen wird. Dieser (auch im Baubüreau der königl. Regierung zu Regensburg befindliche und noch nicht veröffentlichte) grosse und jüngere Bauplan, etwa $4^1/_2$ Ellen lang, auch auf Pergament, aber ohne Zeit- und Namensangabe oder Monogramm, ist der gegen jenen ersteren weit jüngere und den Formen nach allerdings aus der späten Mitte des 15. Jahrhunderts. Allein er stellt den Dom vor, wie er nur mit einem Thurme gebaut worden wäre, der in der Mitte der Fronte von der Wurzel des gegenwärtigen grossen Domportals aufgeführt wäre. Der Thurm würde den Strassburger an Grösse, Höhe und Reichthum übertroffen haben und zeigt in's Unendliche gehende Zierrathen, Standbilder, Blumenranken und Blättergewinde. Zwar zeigt sich bezüglich des Hauptportals einige Aehnlichkeit mit dem gegenwärtigen Regensburger; doch ist dieser ganze jüngere Plan von der Art, dass er gar nie auf dem Grunde des Doms mehr hätte aufgeführt werden können, und es liegt daher wohl zu Tage, dass er selbst nie für den Regensburger

*) Schuegraf III, 282—92.

Digitized by Google

Dom bestimmt war!*) Sighart's Aufstellungen erscheinen daher nicht wohl zutreffend.

Auf Conrad folgte sein Sohn Mathes Roritzer, der nach seinen Kunststudien und Reisen den Ruhm des Vaters fast noch übertraf. Er liess sich als Jüngling 1474 in den Strassburger Baubrüderverein als Zugesellten (daher „Geselle") durch den Steinmetzmeister Johann (Boblinger?) von Esslingen aufnehmen, um dort unter dem Strassburger Dombaumeister Studien zu machen.**) Er wurde mit dem Fürstbischof von Eichstätt Wilhelm von Reichenau (der 1474 Kloster und Kirche Marienstein bei Eichstätt, wie auch den Dom in Eichstätt selbst baute) näher bekannt, und war 1482, 85 und 87 Dombaumeister zu Regensburg.***) Unter ihm wurde seit 1482 die obere Hauptwand der Westfronte zwischen beiden Thürmen von der Gallerie ab, mit zwei Fenstern in der Mitte und einer kleinen, durch ein Crucifix gedeckten und überragten Rosette über ihnen, und darüber ein zackiger Giebel 1486 gebaut, letzterer mit dem Eichelthürmchen gekrönt.†) Die Fenster haben schon den Eselsrücken als Wimperg; am Frontgiebel zeigt sich ebenso wie dann an den obersten Thurmstockwerken (die bis 1493 aufgeführt wurden) mehr als in allen andern Theilen des Doms ein entschiedenes Streben nach senkrechten Linien; das sechseckige Eichelthürmchen auf der Spitze des Façadengiebels ist ein „hoher Beweis seiner Technik und Meisterhaftigkeit."

Wir mussten, wie vorne Zehentner's, Mynner's, Dürrnstetter's Dombauwirken vor dem fraglichen Wenzel, und das des letzteren selbst, so das der beiden Roritzer nach ihm näher andeuten, um Stellung und Verhältniss der Einzelnen zu einander, zu den Bauplänen und zu diesem Wenzel klarer zu stellen, um die Beziehung der Roritzer zu den beiden Junckherrn von Prag erkennbar zu machen.

Mathes Roritzer gab, wie Eingangs bemerkt, 1486 auf des Bischofs von Eichstätt Veranlassung und Kosten das anscheinend bei Georg Reisser in Eichstätt gedruckte Büchlein über

---

*) Schuegraf I, 180; IV, 13. Der dritte Plan ist veröffentlicht in Kiesel's und Engelbrecht's „Vorstellung vom Prospecte der Reichsstadt Regensburg" (Augsb. 1655), und Gumpelsheimer, Regensb. Chronik I, 205.

**) Schuegraf III, 15. Wahrscheinlich dort wurde er auch von der Vorliebe für die neue Buchdruckerkunst erfasst, die er erlernte, und demnächst aus Liebhaberei selbst trieb. Er legte in Regensburg eine Druckerei an, in welcher eine Staatsschrift des Senats über seine Unterwerfung unter die Herzöge von Bayern 1486 gedruckt wurde.

***) Schuegraf III, 15. Sighart 443.

†) Schuegraf I, 187.

Digitized by Google

architektonische Richtigkeitsregeln: „von der Fialen Gerechtigkeit“ heraus, dessen an den Bischof gerichtetes dedicirendes Vorwort diesen Bischof selbst als kunst- und werkverständigen Bautechniker erkennen lässt. — Daraus, dass Roritzer darin sagt: „dass er diese Erklärungen der Kunst nicht aus sich gebe, sondern schon vor ihm alte Kunstwissende, vornemlich die Junckherrn von Prag sich also ausgesprochen hätten“, will Sighart (p. 444) Folgendes schliessen: „Damit ist wohl „angedeutet, dass jene Junckherrn von Prag schon früher die„sen Unterricht ertheilt. Wahrscheinlich hat unser Roritzer „noch den Unterricht dieser Altmeister in Regensburg (Wenzla) „oder Strassburg benützen können.“ — Dieser Schluss, der doch persönliche Berührungen desselben mit den Junckherrn von Prag andeuten soll, wird durch die Chronologie klar widerlegt. Der Name Juncker wird schon 84 Jahre, bevor Mathes Roritzer als junger Zugesellter der Strassburger Hütte bezeichnet wird, genannt; Wenzla (wenn dessen Identificirung mit Wenzel Juncker überhaupt haltbar wäre) ist über 1416 hinaus in Regensburg gar nicht kundbar, und 1426 schon durch Egel, wie dieser 1459 schon durch Conrad Roritzer ersetzt; und in Strassburg, wo die beiden Juncker jedenfalls nicht über 1428 hinaus wirkten, ist erst 46 Jahre später, 1474, der jugendliche Mathes Roritzer erschienen. Mittelbar kann und wird er aber dort ihre Lehren als Ueberlieferungen durch Boblinger's etc. Unterricht empfangen haben. — Mit dem obigen hier widerlegten Schlusse fällt auch die darin als Çirkel enthaltene umgekehrte stille Schlussfolgerung fort, dass aus diesem angeblich durch die Druckschrift bekundeten persönlichen Unterricht durch die Junckherrn von Prag sich ergebe, dass der Regensburger Wenzel als einer der beiden Juncker anzunehmen sei.

Mathes Roritzer's Todesjahr und Begräbnissstätte ist unbekannt; doch starb er vor 1493; auch seine Frau und Kinder sind unbekannt, — Unter Bischof Rupert II. von Pfalzbayern (1492—1507) erscheint aber Wolfgang Roritzer, ein Dritter dieses Geschlechts (vermuthlich ein Sohn, möglich auch ein weit jüngerer Bruder des Mathes), der schon 1486 als Steinmetzmeister genannt wird; er bant am Dom und Domkreuzgang, fertigt das kunstvolle Sacramentshäuschen der Familie Preysing 1493, in welchem Jahre übrigens der Weiterbau des Nordthurms und demnächst 1496 auch der des Südthurms definitiv abgebrochen wurde, und wurde als Thumeister 1495 Bürger, war 1498 und 99 in der Anna-Brüderschaft beim Minoritenkloster wie 1508 in der Wolfgang-Brüderschaft bei St. Emeran,

Digitized by Google

wurde zum Dombaumeister-Congress nach Ulm wegen Senkung des dortigen Domthurms berufen, baute auch 1507—9 daselbst am östlichen Theile beider Seitenschiffe nach Ausweis seiner dortigen Monogramme, betheiligte sich 1514 in Regenburg bei einem Aufruhr gegen den Senat und wurde geköpft. Er hatte noch einen Bruder gehabt; doch starb mit ihm die Dombaumeisterfamilie der edelen Roritzer aus.*)

Als Analogie dieser Dombaumeisterfamilie Roritzer und der ebensolchen Familie Arler in Prag hat man auch die Existenz einer Dombaumeister-Familie Juncker vermuthet, dann sich aber bald überzeugt, dass von einer solchen nicht wohl die Rede sein kann, wenn es auch ein Paar Dombaumeister und ein adliges Geschlecht dieses Namens gab. Ein umfassenderer Aufsatz im vierten Jahrgang der „Mittheilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen" (Prag 1866, Heft 6, p. 172—178) sucht durch überraschende, aber allerdings sehr gewagte Combinationen zu dem Ergebnisse zu gelangen und es als ziemlich gesicherte Thatsache hinzustellen, dass diese Juncker von Prag identisch seien mit drei Söhnen des berühmten Baumeisters Peter Arler zu Prag. Dieser Aufsatz von Grueber, hauptsächlich auf eine Namensdeutung gestützt, führt damit eine Idee aus, der sich auch der rühmlich bekannte bayerische Kunstforscher Sighart nicht gerade verschlossen hat. Andererseits haben czechische Kunstforscher in Prag, namentlich Wocel im Prager Museum, dieselbe Namendeutung benutzt, um sie, in's Czechische übersetzt, für ihre Nationalität nutzbar zu machen, und diese berühmten Meister altdeutscher Baukunst als Czechen erscheinen zu lassen.

Wo man für eine nahezu 500 Jahre zurückliegende Zeit in Ermangelung sprechender und beweisender Urkunden Feststellungen unternimmt, wird man zu diesem Behufe allerdings auch Schlussfolgerungen nicht vermeiden können. Dieselben werden indessen doch nur in äusserst vorsichtiger und sehr beschränkter Weise angewendet werden dürfen, wenn sich nicht blosse Möglichkeitsannahmen zu sehr von dem Gegebenen und Natürlichen entfernen sollen, was ganz unwillkürlich nur zu leicht geschieht. Letzteres ist denn auch in dem genannten Aufsatze nicht vermieden geblieben, und die Erfahrung, dass oft geistvolle Hypothesen trotz ihres bestechenden Glanzes vor

*) Förster. — Schuegraf III, 278; IV, 5; I, 191. — Noch 1514 und 1515 erwähnen die Regensburger Bauordnungen keiner Unterordnung unter Strassburg, die erst die von 1565 endlich zeigt; die Dombaumeister bildeten zugleich das städtische Bauamt. Schuegraf III, 179.

Digitized by Google

strenger Kritik weichen müssen, findet auch hier ihre Bestätigung. Es scheint somit gefordert, auf die Bedenken gegen jene Darstellung und ihr Ergebniss näher einzugehen.

Der auch anderweitig mehrseitig, als eben so kundiger und geschickter Darsteller historischer Gegenstände, wie als bewährter Fachmann bekundete*) Herr Verfasser bemerkt im Eingange zunächst und ganz entsprechend: „dass man bei diesen berühmten Baumeistern, deren weiter Wirkungskreis das gesammte (?) südliche Deutschland bis zu den Reichsgrenzen mit Breslau, Wien(?), Regensburg(?), Strassburg umfasst habe und ihren Namen weit verbreitete, sich naturgemäss zunächst an den Namen halten musste und dann dabei die uralte Adelsfamilie der Juncker aus dem Egerlande in's Auge fasste, schon deshalb, weil in Böhmen, soweit die Geschichte reicht, kein anderes Geschlecht dieses Namens vorkommt." — Es fragt sich daher vor Allem, welche zwingenden Gründe vorliegen, von dem naturgemässen Anhaltspunkte des Namens überhaupt und von dem der genannten Familie insbesondere abzugehen.

In letzterer Beziehung kann, da es sich doch um einen deutschen Namen handelt, die vorerwähnte Bemerkung des Herrn Verfassers sogar noch näher dahin präcisirt werden, dass nicht nur in Böhmen, sondern auch in ganz Deutschland keine andere adelige Familie dieses Namens aus jener Zeit existirt als dieses Eger'sche Adelsgeschlecht, noch weniger aber eine bürgerliche. Jenes ergiebt sich aus allen heraldischen Büchern; einige andere erst kürzlich neu geadelte und jetzt diesen Namen führende Familien waren nicht nur bis dahin bürgerlich, sondern tragen diesen Namen überhaupt auch im bürgerlichen Stande nur erst kürzere Zeit, seit sie ihn neuerlich angenommen. Damals im 14. Jahrhundert und noch tief in's 15. hinein hatten Nichtadelige, wie historisch und staatsrechtlich festgestellt ist, überhaupt noch gar keine Geschlechtsnamen. Nicht nur den „meisten Künstlern", wie der Aufsatz annimmt, sondern allen Nichtadeligen fehlten die Familiennamen, dagegen fehlten sie nicht den adeligen Künstlern. Die Nichtadeligen hatten nur Taufnamen und halfen sich zur Bezeichnung ihrer Herkunft, Abstammung, Verwandtschaft auf verschiedenartige und wieder mit der Zeit und

*) Wir heben namentlich Grueber's „Charakteristik der Baudenkmale in Böhmen" (Wien 1856), und seine klassische Publication: „Die Kaiserburg zu Eger und die daran anschliessenden Denkmale" (Prag und Leipzig 1864) hervor. Er ermittelte auch nach uns vorliegender Notiz den Juncker in Breslau.

Digitized by Google

dem Anlasse wechselnde Weise, wobei die Kenntniss der Familienbeziehungen naturgemäss schnell in den späteren Geschlechtsfolgen verschwand, weshalb Geschlechtsregister und Stammbäume nichtadeliger Familien für ältere Perioden unmöglich sind. Dagegen hatten adelige Geschlechter, mochten es landadelige oder stadtadelige (stadtbürgerliche im alten Sinne, d. h. edelbürgerliche) sein, sie damals schon, da dem hohen fürstlichen Adel der niedere Adel schon Ende des 13. Jahrhunderts mit Annahme fester Geschlechtsnamen nachfolgte. Vor Mitte des 11. Jahrhunderts, also vor circa 1050 existirten Geschlechtsnamen überhaupt nicht, wurden im 12. Jahrhundert erst bei dem hohen Fürstenadel bemerkbarer und bei ihm erst im 13. Jahrhundert allgemeiner. Beim niederen Adel ist etwa das Jahr 1300 als Anfang der Geschlechtsnamen anzunehmen; nur äusserst wenige reichen wirklich nachweislich über diese Zeit weiter hinauf; zum niederen Adel gehören denn natürlich auch die stadtadeligen oder edelbürgerlichen rathsherrlichen alten Geschlechter, welche allein die Stadtobrigkeit bildeten und die Städte regierten. Erst seit etwa 1500 begannen bei nichtadeligen (im modernen Sinne „bürgerlichen") Männern, die durch Amt, Würde, Gelehrtheit, Reichthum in Ansehen standen und sich auszeichneten, die Familiennamen allgemeiner zu werden; ihnen folgten mit dem 17. Jahrhundert die Künstler, Kaufleute, Handwerker allmälich nach und schloss sich der gesammte niedere Bürger- und Bauernstand an.*)

Es ergiebt sich hieraus als unabweisbare historisch begründete staatsrechtliche Nothwendigkeit, dass, wenn der Geschlechtsname der Junckherrn von Prag nicht überhaupt als solcher angefochten und weggelegnet wird, die Zugehörigkeit dieser beiden berühmten Kirchenbauer zu der einzig existenten Egerländischen Familie eine gar nicht zu bezweifelnde ist. Es bedarf dabei kaum der Bemerkung, dass die für einen Beweis des Adels oder nur als Merkmal eines solchen begriffsmässig völlig irrelevante und gleichgiltige Partikel *von* (die ihrem Namen nicht vorsteht) nur eine moderne Rolle spielt und in früherer Zeit als solches Merkmal, als Standeszeichen des Adels gar nicht gekannt war; sie war, wo sie existirte, der blosse Theil einer Benennung und zwar nur einer solchen, welche von einem Gutsbesitze Adeliger oder von einem Herkunftsorte Nichtadeliger herrührte; sie existirte also in dieser Art ebensowohl bei unadeligen wie bei adeligen Namen, ja

*) Vergl. Wiarda's classisches Buch über „Deutsche Vor- und Geschlechtsnamen" (Berlin 1820) § 20—22. Gatterer, Eichhorn etc.

Digitized by Google

sogar bei Namen von Leibeigenen; sie existirte dagegen nicht bei allen den zahlreichen adeligen Namen, welche begriffsmässig eine andere Bildung als eine örtliche Herleitung haben.*)

Der Verfasser jenes Aufsatzes findet es nun „höchst unwahrscheinlich", dass zu Ende des 14. Jahrhunderts Abkömmlinge eines schon damals alten berühmten und obendrein reich begüterten Adelsgeschlechts, welches, wie es schon vor 1200 im österreichischen Weitra auftrat, im Egerlande schon unter König Ottokar (1272—95) eins der wichtigsten Aemter seines Reichs, das Burggrafthum Eger, inne hatte, die Enkelsöhne (Sohnes-Enkel) des ersten Burggrafen Theoderich Junckherr sollten das „Steinmetzhandwerk" (sic) betrieben haben, und zwar mehrere zugleich. Dieser Einwand und Zweifel giebt den Hauptanlass zu den späteren Folgerungen und angenommenen Resultaten des Verfassers und bedarf bei seiner scheinbaren Annehmbarkeit daher genauerer Betrachtung.

Die Eger'sche Geschichte ergiebt, dass das Geschlecht der Junckherrn: von Weitra, später von Seeberg und von Oberconreut, nur in zwei Geschlechtsfolgen das Burggrafthum Eger, in welches es 1272 eintrat, bekleidete und selbst in dieser Zeit bei politischem Wechsel nicht ununterbrochen, und dass es 1336 durch den Kronprinz-Regenten Karl (IV.) herausgedrängt wurde, welcher fortan nur einjährig wechselnde königliche Burggrafen einsetzte. Die Familie trat von der Klostervogtei über das Dominikanerkloster St. Wenzel ab, verlegte die urkundlich dort bestandene Familiengruft aus demselben in die städtische Pfarrkirche St. Nicolaus, und wenngleich sie auch damals und späterhin im Egerlande an verschiedenen Punkten stets schlossgesessen blieb, reihete sie sich doch dabei fast ganz den Adelsgeschlechtern der (an die Krone Böhmen nur verpfändeten) Reichsstadt Eger an, deren Stadtgeschlechter principiell oft genug und mit Glück gegen das spätere königliche Burggrafthum reagirten und es schliesslich herunterdrückten. Die Stellung der Familie war also eine veränderte geworden; und wenn sie stets auf den umliegenden Rittersitzen des Egerlandes vertreten war und stets ihren Antheil an der städtischen Regierung der alten Reichsstadt Eger festhielt, so hinderte beides in Wirklichkeit nicht, dass einzelne Glieder auch dem Beispiele anderer adeliger und namentlich städtischer edler Geschlechter anderer Reichsstädte folgen und gleichfalls als Baumeister kirchlicher Bauten auf-

*) Die Vorigen.

Digitized by Google

treten konnten.*) — In letzterer Beziehung bedarf es zunächst der Erinnerung, dass es sich dabei nicht um die Uebung eines, allerdings dem Adel überhaupt, wie auch edelem Stadtgeschlechterthume insbesondere, immer fern gebliebenen Handwerks, sondern um eine damals sogar hoch — und weit höher als jetzt — gefeierte, eine seit Alters in höchstem Ansehen stehende und sogar kirchlich geweihte Kunst handelte. Das Hauptmotiv der Annahmen des erwähnten Aufsatzes bezieht sich hierauf und lässt daher die nähere Erörterung darüber nicht wohl vermeiden.

Schon bei den Römern waren, wie aus Vitruv's dem Kaiser Augustus gewidmeten Schriften erhellt, Bauvereine, welche an ihre Mitglieder hohe Anforderungen wissenschaftlicher und künstlerischer Bildung und tugendhafter edler Haltung stellten; die meisten römischen Architekten gehörten vornehmen Familien an und die Bauvereine erhielten einen vornehm aristokratischen Typus; die Prüfungen der Vorsteher des Collegium fabrorum forderten umfassende Kenntniss der Kunst, Mathematik, Philosophie, Aesthetik. Nach vorausgegangenen politischen Stürmen war für die collegia fabrorum wieder eine glückliche Zeit von Constantin d. Gr. bis Honorius (300—400 nach Chr.); ja noch ein Jahrhundert später findet sich die volle Würdigung dieses Berufs in der Bestellung des mächtig waltenden Herrschers des Gothenreichs Theoderich († 526) für seinen ersten Baumeister, worin es heisst: „Es ist ein schönes Amt, ein durchaus ruhmbringender Beruf, fernen Zeitaltern zu übergeben, was die staunende Nachwelt loben muss.“ Bei den vielen folgenden Zerstörungskriegen flüchtete Wissenschaft und Kunst in die Klöster; Karl der Gr. hegte sie dann auch an seinem Hofe, und Eginhard, der den Vitruv eifrig studirt, Alcuin, Paulus Diaconus waren auch an Karl's Hofe Koryphäen der Kunst. Praktisch ausführende Baumeister christlicher Kirchen waren bis in's 13. Jahrhundert nur diejenigen, in deren Hand allein damals alle geistige Bildung war: die Geistlichen, Weltgeistliche, wie auch — und zwar vorzugsweise — Klosterbrüder, auch Ordensritter, Bischöfe, unter ihnen sowohl zahlreiche Edelleute wie Nichtadelige; und sie verstanden nicht nur die Baukunst, sondern übten alle höhere Kunst. Diese

*) Vergl. Stieglitz, Geschichte der Baukunst. — Heidelolf, Bauhütte des Mittelalters (Nürnb. 1844) — Kreuser, Cölner Dombriefe (Berlin 1844); Christl. Kirchenbau (Bonn 1851). — Fahne, Diplomat. Beiträge zur Geschichte der Cölner Dombaumeister (Cöln 1843). — Reichensperger, Schriften über christl. Kunst (Leipzig 1856). — Förster, Geschichte der deutschen Kunst (Leipzig 1851).

Digitized by Google

althergebrachte Anschauung und Uebung hatte daher auch später nichts Abschreckendes, sondern Gewinnendes und Anziehendes; die Kunstübung hatte den Stempel höherer geheiligter Weihe. Auch abgesehen hievon mussten die Alten die Baukunst höher anerkennen und würdigen als die Neuzeit, da bei den alten Dombauten eine Menge Kenntnisse der Mathematik, Mechanik, Gesetze der Tragkraft, Wasserleitungen (also Statik, Hydrostatik, Hydraulik etc.) vereinigt nöthig waren, die jetzt als besondere wissenschaftliche Zweige selbständig stehen; sie mussten von ihr würdiger denken, denn damals standen alle im Dienste der Religion und im Gewande religiöser Philosophie und Mystik. Es gab damals nur eine Wissenschaft und nur eine Kunst: die um und für das Christenthum; auch alle übrige Gelehrsamkeit und Technik wurde nur in dieser einen Richtung und für dieselbe ausgebildet. Und wegen des nothwendigen Zusammenwirkens aller Zweige waren denn auch die in späterer Zeit sich bildenden weltlichen Dombauhütten wahrhafte Künstlervereinigungen, innerhalb welcher jede Kunst ihr eigenes Oberhaupt für die in ihr wirkenden einzelnen Meister hatte, über Allen aber als Meister der Meister, als Meister des ganzen Bauwerkes, der Obermeister (Werkmeister) stand, der selbst auch als Autorität in den verschiedenen Künsten bewandert, Gesammtkünstler, gleichzeitig Baumeister, Bildhauer etc. sein musste.

Wie bemerkt, waren ursprünglich die Geistlichen die Kirchenbaumeister. Zwar dienten auch in alter Zeit die Geistlichen vorzugsweise dem Altar, und dies auch in den Klöstern; sie waren hier aber werkthätiger Arbeit durchaus nicht entfremdet. Nach Benedict's Regeln, welche Vorbild für das ganze Abendland wurden, ebenso nach denen des Basilius für das ganze Morgenland, war die werkthätige Arbeit sogar Vorschrift, da die Klöster vollständig sich selbst genügen und alles Nöthige sich schaffen mussten. Körperliche Arbeit war in allen Ordensregeln, bei Mönchen wie bei den regelmässigen Chorherren (canonici) Vorschrift, sie wechselte mit dem Gottesdienste und mit der geistigen Arbeit, mit welcher letzteren sie sich verband und ihr als eine ausführende dienstbar wurde. Auch die edleren Künste wurden mit Nothwendigkeit und mit Vorliebe in den Klöstern geübt, vorzüglich alle mechanischen Künste und Alles, was in's Baufach schlug. Die Klostervorsteher waren in der Regel selbst Baukünstler und theilten ihre Kenntniss den Brüdern, ihren Untergebenen mit. „Die Mecha„nik lehrt alle Arbeit in Metall, Stein, Holz, ferner Malerei, „Meisselwerk und alle Künste der Handarbeit; die Mechanik

Digitized by Google

„errichtete Noah's Arche, den Thurm des Nimrod, erbaute den „Tempel Salomon's"; — so drückte sich die damalige Zeit aus. Der berühmte Abt Salomon zu St. Gallen verkündete: „Nur „durch geweckten Kunstsinn kann wahre Cultur erreicht, kann „die schwerfällige Volksmasse veredelt und in eine wahre Le„bensthätigkeit versetzt werden. Alles Edele kommt von Gott, „der von Gott Begnadigte hat die Pflicht übernommen, Talent „und Geist Gott zu weihen und nicht an profane Gegenstände „zu vergeuden, nicht die der Seele und Sittlichkeit gefährliche „weltliche Eitelkeit damit zu unterstützen." — Von solcher Ansicht ausgehend wirkten zu allen Zeiten hochsinnige begeisterte Männer als begabte Künstler und verherrlichten Gott durch die Baukunst.

Damals waren die Geistlichen und Klosterbrüder die Gelehrten; sie waren Naturforscher, Aerzte, Physiker, Mechaniker, Messkünstler, Stein- und Pflanzenkenner, Bildhauer, Schnitzer, Goldarbeiter, Maler. Die Klöster waren Werkstätten aller Künste und die Mönche Erfinder in den verschiedensten Fächern. Bildung konnte überhaupt nur in den Klöstern gesucht und gefunden werden; die Klosterschulen waren wahrhafte Hochschulen und Akademien, aus und nach ihnen bildeten sich unsere modernen. Wer darum, Fürst oder Ritter, sich bilden wollte, begab sich nach den Klöstern, oft aus weiter Ferne nach den berühmtesten; Vornehme und Geringe, Fürsten und Edelkinder wurden dort erzogen. Und häufig waren die alten Mönche Männer, die auf der Höhe des Lebens, wie der damaligen Wissenschaft und Kunst standen, Fürstensöhne (Notker, Columban, Kilian, Benedict etc.), die aus innerem Drange nach himmlischem Gute solch Leben als einzig würdiges gesucht hatten. Somit war Wissenschaft, Kunst, Technik und der Sinn dafür auch in die höheren und höchsten Stände gedrungen.

Da fast alle Klosterbrüder eine so lange Zeitperiode hindurch die Bau- und Steinmetzkunst getrieben, bildeten sie eine Menge von Schülern heran, und entwickelten sich später die weltlichen Baubrüderschaften oder Bauhütten, Corporationen mit festgesetzten Regeln. — Es würde in's Unendliche führen, alle an Klöster angeschlossene Bauhütten und Klosterbaumeister, Mönche, Aebte, Bischöfe als Kirchenbaumeister aufsuchen zu wollen. Nur aus späterer Zeit wollen wir unten*) auf Ei-

*) Die Aebte des berühmten Clugny leuchteten vor; aus ihnen wurde Majolus 994 sogar zum Bau der Paulskirche nach Rom berufen. Wie in England der heil. Dunstan Bildhauer, war der Abt Mannius 1043 der beste Werkmeister. In Deutschland gingen die Benedictiner-Abteien

Digitized by Google

nige hindeuten. — Der grosse Magus des Mittelalters Albertus Magnus (ein Graf von Bollstädt aus Schwaben bei Lauingen im Oettingen-Wallerstein'schen), Bischof zu Regensburg, Dominikanermönch in Regensburg und Cöln († 1280), baute an beiden Orten die Dominikanerkirchen und schuf vielleicht den Bauplan zum Dom zu Cöln, woselbst auch 1282 alle Stifter einen geistlichen Steinmetzen, d. h. Baumeister hatten, der geistlicher Canonicus war und eine bestimmte Steinmetzen-Präbende bezog. Des berühmten Albert Zeitgenosse, hervorragend, wie dieser, in der geistlichen Architektur, war Erwin von Steinbach (1277—1318), auch er unzweifelhaft aus edelem Geschlechte; denn nicht nur gab es wirklich edele von Steinbach sowohl im Elsass als in den Schwarzwaldgegenden, so dass seine Namhaftmachung als Erwin von Steinbach in den beiden alten Steininschriften über den Münsterportalen als Verbindung des Tauf- und edelen Geschlechtsnamens erscheinen kann, sondern die — bisher unbezweifelt — gleichzeitige Grabschrift seiner Ehefrau Husa, uxor magistri Erwini, von 1314 bekundet durch die mittelalterliche Bedeutung des vorgesetzten Wortes „domina" mit staatsrechtlicher unleugbarer Nothwendigkeit

St. Gallen und Hirschau voraus. Abt Wilhelm von Hirschau (ein geb. Pfalzgraf von Scheyern), vorzüglicher Architekt, Zeichner, Sprachforscher, Musiker, Dichter, war Meister der Bauhütte bei St. Emmeran in Regensburg, und schuf dann eine solche in Hirschau; er gründete und vollendete 1082—1091 sein Kloster ganz durch seine Klosterbrüder, geistliche Mönche, bildete dann auch Laienbrüder in seiner Bauhütte und stiftete die Brüderschaft des heil. Aurelius daselbst; der ihm folgende Abt Gebhart (Graf von Urach) und später Abt Brnno (Graf von Würtemberg) führten das Bauwesen eifrig fort. Der Abt Gerbert (später Papst Sylvester) um 1000 war als wirklicher Gesammtkünstler berühmt, bis zum Rufe eines Zauberers trotz seiner päpstlichen Würde. Die Bischöfe Gebhart (Graf von Bregenz) zu Constanz, Notker (der Fürstensohn und Mönch) zu Lüttich, und Bruno (Kaiser Otto's Bruder) zu Cöln um 1000, Bernward zu Hildesheim 1022, Meinhard zu Paderborn 1036, Poppo (aus Babenberger Fürstenstamme) zu Trier 1042, die zwei Bischöfe Heinrich (Graf Rottenburg) und Bruno zu Würzburg, Johann zu Osnabrück, Gottfried zu Hildesheim, der den Goslarer Dom baute, Bruno II., der für Kaiser Heinrich IV. Ritterburgen baute, waren sämmtlich persönlich ausübende Baukünstler. Erzbischof Lanfranc zu Canterbury (Candelberg) 1080 der Schöpfer schönerer Baukunst in England; Bischof Gundolph zu Rochester 1080, Erbauer des weissen Thurms im Tower zu London; Thiemo (Graf von Mödling), Mönch zu Alteich 1102, Metall- und Elfenbeinarbeiter; Mönch Ernulf, Erbauer des Doms zu Colchester, wie Abt Roger zu Bec 1178 durchlaufende Schornsteine erfand; der Bischof Poor zu Salzburg; Lucy zu Winchester 1204; Walter zu Canterbury 1207; Simon (Graf von der Lippe) 1248 zu Paderborn waren ausübende Kirchenbaumeister; 1279 wurde in Florenz Sancta Maria Novella von zwei Mönchen erbaut u. s. w.

Digitized by Google

ihren Stand als Edelfrau *), wenn auch der berühmte Architekt auf seinem Grabsteine nur die Bezeichnung seines idealen Lebensberufs und seines mit diesem verknüpften ruhmvollen Wirkens als „magister“ trägt. — Gleichzeitig baute Etienne de Bonnevil aus Clugny 1287 den Dom zu Upsala, und wird 1292 der edele „Geschlechter“ Roth (von Schreckenstein) in Ulm als Steinmetz genannt. Wenn noch das ganze 15. Jahrhundert hindurch Edelgeschlechter vielfach, im 16. Jahrhundert unter Kaiser Heinrich VIII. zwei Bischöfe von Ely und Sarum die kirchliche Baukunst praktisch übten, warum sollte dasselbe nicht für die Eger'schen Juncker gelten können? Sogar der kunstsinnige ritterliche Kaiser Max I. hatte in solch hohem Grade Anerkenntniss und Vorliebe für die Baukunst, dass er, wie er selbst im „Weisskunig“ erzählt, sich in die Bauhütte aufnehmen und in der Baukunst unterweisen liess, und ist von Albrecht Dürer unter den anordnenden Baumeistern in der „Pforte der Ehre“ abgebildet.

Wie alle Kunst verweltlichte sich später auch die Baukunst; während sie im 13. Jahrhundert noch fast ganz in der Hand der Geistlichkeit lag, — unter ausschliesslicher Obhut der Bischöfe und Domcapitel, Aebte und Klöster, — ging sie mit Entwickelung der Städteblüthe allmälig in's Weltliche über; damit ging sie aber noch nicht in Missachtung über und wurde

*) Das Prädicat „nobilis“, was Schreiber p. 21 bei Erwin von Steinbach als Adelstitel vermisst, würde damals nicht blossen Adel, sondern hohen Adel, fürstlichen oder dynastischen Stand bedeutet haben. — Bei obiger Darlegung kann übrigens die auf das Städtchen Steinbach bei Bühl im Badischen Kinzigort vor mehreren anderen gleichnamigen kleineren Elsassischen und Badischen Ortschaften hinweisende alte Sage immerhin begründet sein; denn edele Geschlechter wohnten das ganze Mittelalter hindurch vielfältig auch in Städten, deren Namen sie öfters zu ihren Geschlechtsnamen machten. — Die Bedenken Schreiber's p. 19—21 beruhen auf der damals vor 40 Jahren noch mangelhaften Kenntniss sowohl der deutschen staatsrechtlichen Verhältnisse überhaupt, als der des adeligen Geschlechterthums und des Wesens der Bauhütten überhaupt. — Auch gegenüber den beiden die Juncker behandelnden Aufsätzen in Jahrg. IV (p. 172) und Jahrg. V (p. 210) der Mittheilungen des Prager Geschichts-Archiv der Deutschen ist zu bemerken, dass kein adeliges und sogar kein fürstliches Geschlecht existirt, welches im eigenen Archiv und durch Urkunden sämmtliche Familienglieder jener fernen Zeiten nachzuweisen und ein vollständiges Geschlechtsregister mit allen Abzweigungen darzubieten im Stande wäre; dass vielmehr auch die Geschlechter hohen fürstlichen Adels oft genug Mittheilungen über verlorene und unbekannt gewordene Familienglieder von ausserhalb her, von der Stätte ihres anderweitigen Wirkens oder auswärtiger Verbindungen erhalten müssen; wie denn ebenso auch keine Ortsgeschichte nur aus den Quellen am Orte selbst geschrieben werden kann.

Digitized by Google

noch nicht etwa zum Handwerk! Zunächst behielt die Geistlichkeit auch fernerhin nothwendigen Einfluss auf die Gestaltung der Kirchenbaukunst, welche sie als die gottgefälligste, gottgeweihteste und vorzüglichste aller Künste nicht wohl profanen Händen überlassen mochte und stand immer speciell in Verhältniss und Beziehung zu deren Schöpfern und Leitern — den geweihten Baumeistern. Als solche letztere nun finden wir häufig, zunächst im Interesse der eigenen Vaterstadt, welche einen Dombau gründete und ausführte, Mitglieder der edelen Stadtgeschlechter, deren alter rittermässiger Geblütsadel keinem Zweifel unterworfen war, und zwar als persönlich ausübende Baukünstler nach dem Vorgange jener hohen Kirchenfürsten, Bischöfe und Aebte. Ihr Studium und Kunstinteresse führte auch sie dann über die örtlichen Grenzen der Vaterstadt hinaus. Die allmälig sich selbständig ausbildenden weltlichen Baumeister, Steinkünstler, Bildhauer thaten sich als Steinmesser, „Steinmetzen", auch in „Bruderschaften" zusammen. Letzteres war umsomehr naturgemäss bei dem deutschen Triebe zu Vereinigungen, als sie ursprünglich zu den Klosterbruderschaften gehörten und aus ihnen hervorgingen. Sie waren aber auch dann so wenig Handwerker in modernem Sinne, als ihre Vereinigungen etwa Zünfte waren; die Bauvereinigungen waren vielmehr blos Bruderschaften einzelner Heiliger; die Baukunst war und blieb eine heilige, nicht profane Kunst. Wie sehr auch alle eigentlichen Gewerbe des bürgerlichen Lebens im Mittelalter sich in städtische Zünfte gliederten, so wird man doch vergebens nach einer etwaigen Kirchenbauerzunft suchen, und wird ebensowenig nachweisen können, dass die Kirchenbauer etwa einer Steinmetzen- oder Maurerzunft angehörten, wenn sie schon als „Steinmesser" und in den östlichen, dem Ziegelbau zugewendeten Landestheilen als „Maurer" immerhin bezeichnet werden konnten.*) Einerseits standen die Erbauer christlicher Gotteshäuser, da sie ursprünglich Geistliche, Mönche, oder doch Klosterlaienbrüder waren, schon als ältere feste Körperschaften ausserhalb der jüngeren späterbürgerlichen Städtezünfte; anderseits hielten diese letzteren an ihren Localrechten fest und liessen Fremde und Unzünftige nicht zu, erschwerten jeden Zutritt und übten überhaupt einen Zwang, der nicht wohl zum Vortheile dieser Kunst hätte ausschlagen können. Die Zunftentwickelung mit ihren Eigenheiten

*) Lapicida und Murator (Steinmetz und Maurer) waren analoge Bezeichnungen, die z. B. der berühmte Hofarchitekt Arler in Prag (unter Kaiser Carl und Wenzel) von sich selbst abwechselnd braucht.

Digitized by Google

ist an das untere gewerbliche Städtebürgerwesen und an das örtlich bevorrechtete, alles Fremde verdrängende Festsitzen und Ansässigsein gebunden. Hätte Zunftwesen nur einiges Recht über die Männer des Kirchenbaues gehabt, so würden schwerlich Mathias aus Arras, und Peter aus Arles und Gemünd in Prag, die Ensinger aus der Schweiz in Ulm, Erwin von Steinbach und die Juncker und der Cölner Hültz in Strassburg, die Roritzer aus Regensburg in Nürnberg, Ulm, Wien zugelassen worden sein! — Die Bauleute an Domen und Kirchen als alte Klosterbruderschaften und frei von dem jüngeren Zunftzwange städischen Gewerbswesens hatten als Corporatioen viele Vorrechte und Freiheiten privilegienmässig von Päpsten (P. Nicolaus 1278 etc.) und Kaisern, Bischöfen, Fürsten und Städten für sich, und waren mit ihrer Verfassung und ihrem eigenen freien Gerichte so bestellt, dass sie „in freien Künsten freie Baubrüder“ waren. Namentlich soll Kaiser Rudolph von Habsburg zu Erwin's Zeit dem Strassburger Maurerhofe, auf welchem die Bauhütte stand, die schon hergebrachte Selbstgerichtsbarkeit kaiserlich bestätigt haben, — seitdem dann der Vorsitzende bei den Entscheidungen der Hütte unter einem Baldachin sass, das Schwert in der Hand als Zeichen zustehender verliehener Gerichtsbarkeit.

Die hoch über den Zünften stehenden, nach Entstehung, Bestandtheilen und Zweck von ihnen ganz verschiedenen Baubrüderschaften kannten den beschränkten Innungsgeist nicht; sie nahmen den Fremden auf und ihre Glieder wurden als Fremde aufgenommen; in Italien und England bauten Deutsche und waren Deutsche Vorstände der Bauhütten; da es umgekehrt auch der Fall war, hatte man in den Bauhütten Dolmetscher nöthig: „Fürreder“, daher wahrscheinlich die Benennung: „Parler, Palirer.“ — Den erwähnten Verhältnissen entsprechend standen z. B. in Cöln 1424 etc. die Meister des „Steinmetzamtes“ völlig ausserhalb jeder Zunft; am Strassburger Münster war die Stammgesellschaft der Bauleute noch nach völliger Beendung des Thurmbaues durch den Cölner Hültz 1440 eine reine Kunstverbindung unter dem Namen der Johannes-Brüder, deren Statuten auf dem Evangelium und beim heil. Johannes dem Täufer beschworen wurden; noch 1461 übertrug die Stadt Strassburg die Entscheidung aller städtischen Baustreitigkeiten dem dortigen Brüderschaftsgerichte (was bis 1620 dauerte). — Bei richtiger Auffassung der Verhältnisse darf daher kein Einwand gegen die Standesmässigkeit dieser Beschäftigung Edelgeborner als Meister der Kirchen-Bauhütten erhoben, und die Edelgeburt kann um dieser Beschäftigung willen ebensowenig

Digitized by Google

bei den beiden Steinbach als bei den beiden Junckern und bei vielen andern bezweifelt werden; man darf nur nicht moderne Anschauungen und ganz veränderte Verhältnisse auf alte Zustände fälschlich übertragen. — Erst sehr viel später, als der Kirchenbau und der Glaube sich verringerte, als die Dombauten nach den Reformationszeiten nur noch lässig betrieben wurden und aufhörten, als die ganze Blüthe kirchlicher Architektur vertrocknet war, erst dann schlossen sich hie und da auch die Kirchenbaugesellschaften an die Zünfte an und verschwanden unter ihnen, die geheiligte Kunst wurde zum niedrigen Handwerke, der alte Kunsttempel der Bauhütte zur Herberge! — Die kunstsinnigen Laien jener frühen Zeit, deren Sinn sich dem geistlichen Dombau zugewendet, waren in geistlichen Schulen und Wissenschaften unterrichtet, mit der Symbolik des Kirchenbaues ebenso wie mit Mathematik und Mechanik vertraut und hatten die Weihe der geistlichen Kunstwelt. Die Laien-Baumeister waren immer „geistlich anerkannt", magistri, nicht blos Meister, sondern „Magister", hatten ihren geistigen Meisterbrief erwerben müssen; und diesen konnte damals, lange bevor Universitäten bestanden, nur allein die Geistlichkeit ausstellen; nur sie hatte die Kenntniss und das Recht, geistige Meisterbriefe zu gewähren und vor aller Welt zu beglaubigen als „Meister in den freien Künsten." Jeder, der seine Studien beendet, musste sich zu deren Bekundung als Magister anerkennen lassen, bevor er selbst lehren und wirken konnte, und dies geschah vor Eintreten und Verbreitung der Universitäten meistens bei den Benedictinern. So wurde es Albertus Magnus und sein Schüler Thomas von Aquino damals in Paris. Nach dieser Würde, die zu den höchsten geistlichen Würden befähigte, strebten zunächst Geistliche, sodann aber auch Laien, sogar aus fürstlichem Stande, wie mehrere Beispiele zeigen. Sind diese Baumeister, die Steinbach in Strassburg, Gerhard in Cöln, Mynner in Regensburg und ihre Nachfolger aber als „Meister der freien Künste" beglaubigt, für das ganze christliche Europa signirt, und sind sie, wenn auch Laien, dennoch in ihrer Kunst und Wissenschaft geistlich anerkannt, nachdem sie in geistlichen Schulen gebildet worden, so zeigt dies eben auch, wie hoch man damals von der Baukunst dachte. Dass die alten Dombaumeister durchaus und tief wissenschaftliche Männer, in höherem umfassenderem Maasse sogar nothwendig als jetzt sein mussten, wurde schon durch die Natur der alten Steinmetzhütten herbeigeführt, die wahrhaft grossartige Kunstakademieen waren und eine grosse Menge von Künsten und Künstlern um-

Digitized by Google

fasste: Bauleute, Bildhauer, Giesser, Maler, Glasmaler etc. Bei jedem grossen Bauwerke gab es daher mehrere Meister, auch Baumeister; der alleinige Baulenker war der „Ober- oder Werkmeister" mit den der Klosterwelt entnommenen lateinischen Bezeichnungen *rector, gubernator, magister fabricae* oder *operis*. Er selbst musste daher auch nothwendig in den verschiedenen Kunstzweigen wissenschaftlich wie praktisch bewandert sein; die alten Meister sind daher als Gesammtkünstler bekannt, als zugleich Baumeister, Zeichner, Maler, Glaskünstler etc. Noch später finden wir dies bei A. Dürer, bei den Italienern Leonardo da Vinci, Brunnelleschi, Michel Angelo, Benvenuto Cellini, Bandinelli, Pellegrini u. A. m. Die italienischen Bauhütten zu Mailand, Siena, Orvieto, Bologna etc. waren nach deutschem Vorbilde angelegt und standen oft unter solchen deutschen Meistern und Gesammtleitern. — Mit dem 15. Jahrhundert erreichte die fortschreitende Ausbildung der Steinmetzbruderschaften ihren Abschluss.*) Zur Zeit der Blüthe mittelalterlicher Kunst konnte es daher gar nicht auffallend sein, wenn — ebenso wie früher einst Fürsten, Grafen, Edele, Herren aller Art unter den Minnesängern gefunden wurden, indem sie den Minnesang nicht blos nebenbei übten, sondern als Lebensaufgabe berufsmässig wählten — so auch von der geistlichen Baukunst als Inbegriffe so vieler Künste würdig genug gedacht wurde, um es erklärlich zu machen, dass auch die Steinmetzen vielfältig edelen Geschlechtern angehörten. So kennen wir im 14. Jahrhundert in den Rheingegenden Albert Schallo, Heinrich von Koldenbach, die drei (Johann, Gerlach und Arnold) von Hamm, sie alle aus edelen Geschlechtern, als Steinmetzen und Baumeister, und alle zugleich, wie selbstverständlich, Meister der freien Künste. Die Bildsäulen der klugen und thö-

*) Nach vielfachen Berathungen früherer Zeit in verschiedenen Städten (Strassburg, Speier etc.) über eine gemeinsame Bundeseinrichtung aller Steinmetzen wurde 1459 zu Regensburg der grosse deutsche Verband als Bruderschaft (Fraternité) geschlossen und der Meister des Strassburger Münsterbaues zum ewigen Vorsitzer der gesammten Bruderschaft des ganzen deutschen Reichs bestellt und anerkannt: „unserer Ordnungen des Steinwerks oberster Richter", neben ihm die von Wien und Cöln, und für die Schweiz noch Bern. Diese Einrichtung wurde in die Strassburger Ordnung von 1464 niedergelegt und durch feierliche Verbriefungen Kaisers Max I. 1498, Carl's V., Ferdinand's I. bestätigt. Strassburg als Oberstuhl anerkannt (seit 1565 auch von Regensburg), blieb dies sogar nach seiner Abtrennung vom deutschen Reichsverbande, bis 1787 vom Reichstage zu Regensburg jede Verbindung und Gemeinschaft deutscher Hütten mit Strassburg verboten wurde; damals war freilich schon vollste Ausartung vorhanden.

Digitized by Google

richten Jungfrauen in der Paradieshalle des Doms zu Magdeburg sind um 1400 von einem adeligen Bildhauer aus Schlesien gearbeitet und dem Dom geschenkt; wie auch das Strassburger Münster- und Thurnbüchlein ausdrücklich bekundet, dass das berühmte traurige Marienbild, was 1404 dem Strassburger Münster zugeführt wurde, von einem Edelmanne in Prag gearbeitet worden. In Ulm war 1292 Conrad Roth (von Schreckenstein) aus dem edelen Geschlechterstande den Steinmetzen und noch später andere desselben Standes dort der in alter Zeit auch hochgeachteten Goldarbeiterkunst zugehörig. Noch lange nach unsern berühmten Strassburger Meistern verstand 1486 der Bischof von Eichstädt, der edele von Reichenau, selbst theoretisch und praktisch die freie Kunst der Architektur, wie aus Rorizer's Dedication hervorgeht, worin er den Bischof auffordert, seine Schrift zu corrigiren. — Ebenso finden wir, wie oben gesehen, in Regensburg Edelbürger, Stadtadelige des Geschlechterstandes, wiederholt und generationenlang als Kirchenbaumeister. Der Edelbürger Leo von Tundorf (des Albertus Magnus Nachfolger als Bischof von Regensburg) beschloss 1272 den Bau des gegenwärtigen Doms; Magister Ludwig, ein Nachkomme edeler Rathsgeschlechter der Stadt, war der erste ausführende Dombaumeister (1283—1306), auch seine Nachfolger Albrecht (1318), Liebhart der Mynner (1395—99) waren edele Rathsgeschlechter; ein solcher war der zuerst sogar unter letzterem als Werkmeister erscheinende Heinrich der Dürrnsteter aus einem ungemein reichen, schon 1309 kundbaren edelen Geschlechte, und Bruder Conrad's, der die reiche Erbtochter des Gamered Sarchinger von Sarching zur Ehe hatte. Auf die Dombaumeister Wenzla (1411—16) und Andreas Egel (1436—48) folgten wieder in drei Generationen Glieder eines edelen Rathsgeschlechts, die Roritzer: zuerst Conrad Roritzer, früher auch unter Egel nur Werkmeister, dann selbst Dombaumeister (1459—74), — und unter ihm wieder aus dem bekannten edelen Rittergeschlechte der Nothhafte 1469 Lorenz Nothhaft, Steinmetz; — dann dessen Sohn, der weitbekannte Mathes Roritzer, der nach Strassburg gezogen und dort bei der berühmten Dombauhütte als zugesellter Kunstjünger aufgenommen war (1485—87); — endlich dessen Sohn oder jüngerer Bruder Wolfgang Roritzer, mit dem das edele Rathsgeschlecht der Regensburger Dombaumeister (1514) erlosch. — Aus neuerer Zeit ist Michel Angelo, Graf Buonarotti († 1563), ein Beispiel eines adeligen Baumeislers, Bildhauers, Malers; die Baumeister, Eosander von Göthe,

Digitized by Google

von Knobelsdorf und von Gontard in Berlin, sowie Fischer von Erlach in Wien, von Erdmannsdorf in Anhalt und Sachsen sind es aus der Zeit des 18. Jahrhunderts, wo vielleicht mehr als je der adelige Stand eifersüchtig das Ziemende beim Lebensberuf erwog. — Dass praktische Uebung der Baukunst und Sculptur auch in Böhmen selbst noch in späterer Zeit des letzten Roritzer sich mit eigentlicher Wissenschaftlichkeit sehr wohl vertrug, beweist der Rector der Theyn-Schule zu Prag, Math. Reysek, *artium baccalaureus*, 1475—1505 als ausgezeichneter Baumeister und Bildhauer bekannt, der zu Prag den schönen „Pluverthurm", zu Kuttenberg die Kirche baute.

Aus jener früheren Zeit aber giebt das ferne Preussen jenseits der Weichsel noch schlagendere Belege. Die herrliche Marienburg, die grossartige Residenzburg der Hochmeister des deutschen Ritterordens mit ihren prachtvollen Pfeilerhallen, und ihre verjüngten Nachbilder, die Burgen zu Marienwerder, Heilsberg, Roessel, Lochstädt, Rheden, Mewe etc., gleich der herrlichen Deutschordenskirche der heil. Elisabeth zu Marburg in kühnem edlem altdeutschen Spitzbogenstyl errichtet, stehen imponirend da, von keinem Berufsbaumeister und doch von tief in die Geheimnisse der Mess- und Baukunst und der Mechanik Eingeweiheten gebaut. Wie die Klöster, so bethätigten sich die Ritterconvente des Ordens in unmittelbarer Bauwirksamkeit; es waren adelige Ritter, in die Geheimnisse der wissenschaftlichen und künstlerischen Verbindung der freien Baumeister eingeweiht, die diesen Verbindungen ihre Kenntnisse verdankten, mit denen sie in Kraft, Kühnheit und Zierlichkeit Staunenswerthes ausführten. Viele Ritter des Ordens waren den deutschen Bauhütten verbunden, von denen das Bauwesen als tiefe geheimnissvolle Kunst geübt wurde, — welche die Erde gleichsam an den Himmel knüpfte, als herrlichste höchste heiligste Kunst überhaupt, — der dann eben so viele bedeutende Geister des Mittelalters sich widmeten und weiheten.

In Marienburg war der Schlossbau 1280 begonnen und der ältere Theil, das Hochschloss, wohl bei Hinverlegung der Hochmeister Residenz 1309 schon vollendet; dasselbe wurde dann unter Dietrich, Burggraf von Altenburg, 1335—41 erhöht und verschönert, auch die Anlage des Mittelschlosses als künftiger Residenztheil mit dem neuen Convents-Remter theilweise ausgeführt; in der goldenen Zeit des Ordens unter Winrich von Kniprode 1351—82 wurde darin der prachtvolle Hochmeisterbau errichtet, der bei der Belagerung durch König

Digitized by Google

Jagello von Polen 1410 vielfach beschädigt wurde und damals zum Theil ganz neu hergestellt werden musste.*)

Diese höchste Blüthe weltlicher Baukunst einer früheren Zeit, hervorgerufen durch Glieder eines geistlichen Ordens edeler Ritter fällt in dieselbe Zeit, wo nach Eger'schen Urkunden 1374 ein Franz Junckher zu Eger Pfarrer und Dechant, 1382 und 1384 Franz Junckher als Comthur des deutschen Ritterordens der Ordenscomthurei zu Eger genannt ist. Es ist dieselbe Zeit, wo die Eger'schen beiden Brüder Junckher oder Juncker vom Prager Dombau fortgehen und der beiden Steinbache, Erwins und seines Sohnes, Wunderbau in Strassburg — nachdem Andere an dessen Fortführung gescheitert waren — fortzuführen unternehmen und sie nun ein neues nie gesehenes staunenswerthes Werk schaffen. Es ist die Zeit, vor welcher wie nach welcher edele Rathsgeschlechter in Regensburg als Dombaumeister erscheinen. — Wir erinnern uns der vorausgeschickten Bemerkungen über Charakter und Stellung der Kirchenbaukunst und ihrer Leiter überhaupt und auch in derjenigen Periode, wo mit Aufblühen des Städtewesens das Laienthum in das Dombauwesen eintrat, wo aber das adelige Ritterwesen des deutschen Ordens in seinen Bauwerken ebenso rühmlich sich hervorthat. Wir erinnern uns ferner der Stellung, welche die Eger'sche Familie Juncker bei stets fortdauernder ländlicher Schlossgesessenheit durch Mit-Eintritt unter die städtischen Edelgeschlechter Eger's eingenommen, und erwägen ihre gerade in dieser Zeit vorhandenen Personalbeziehungen zur Geistlichkeit und dem deutschen Orden. Es scheint somit aus der Abstammung in Wahrheit ein erhebliches Bedenken gegen die Annahme, dass Glieder dieser alten edelen Familie die Leitung des Strassburger Münsterbaues übernommen, nicht wohl erhoben werden zu können. Und wenn es in jenem Aufsatze heisst, gerade damals sei in Eger selbst kein namhafter Bau ausgeführt worden, und deshalb hätten dort junge Leute keine Gelegenheit gehabt, Vorliebe für's „Baufach" zu gewinnen, so geht dieses Bedenken eben wieder nur zu sehr von der modernen Idee eines zünftigen Festsitzens blossen Handwerkerthums aus, als dass es nach allem Vorausgeschickten weiterer Widerlegung bedürfte.

Das aus dem alten Geschlechtsadelstande und Güterreichthum der Egerländischen Familie hergenommene Bedenken ist hiemit wohl beseitigt. Dasselbe bedurfte aber einer ausführ-

*) Büsching, Schloss der deutschen Ritter in Marienburg (Berlin 1823). — Förster, Denkmale deutscher Baukunst (Leipzig 1860). III. 2.

Digitized by Google

licheren Beleuchtung der massgebenden Gesichtspunkte, da dasselbe eigentlich den Cardinalpunkt bildet, um dessen willen jener Aufsatz mit so anscheinender Berechtigung von dem naturgemässen Halte, den die Familiennennung durch den Namen giebt, abgehen zu müssen glaubte.

Der Aufsatz knüpft daran noch Mehreres in weiterer Ausführung dieser Idee, was dazu hinführen soll, in der „Nennung" keinen Namen sehen zu dürfen, welcher letzterer als solcher weder von den Alten bezweifelt ist, noch von Görres, der ihn (p. 43) unzweideutig als solchen anerkennt. Zunächst erscheint dem Aufsatze der Umstand als auffällig, dass die Benennung nicht blos Juncker, sondern Junckher und sogar in der Mehrzahl und mit dem Artikel die Junckhern, Jungkhern lautet. Dies zerfällt indess auch schnell in sich. In den älteren Eger'schen Urkunden tritt das Eger'sche Geschlecht in der That fast immer in der Schreibart Junckher oder auch Jungkher auf, woraus erst später Juncker (nie aber Junker) urkundlich allgemein wurde. Auch der ferner als auffällig ausgegebene Artikel vor dem Geschlechtsnamen ist eine in Urkunden häufig hervortretende Sitte alter Zeit, sowohl für die Einzahl als die Mehrzahl. Rüdiger der Langmantel, der Herwart in Augsburg, Caspar der Torringer etc. ist statt des modernen von ganz gewohnheitsmässig, und ebenso ist es die Pluralform die für mehrere Geschlechtsgenossen. Nach Ausweis der Eger'schen Archive nannten kaiserliche Urkunden noch von 1562, 65, 70 im Context die Empfänger „Franz und Erhard die Junckern Gebrüder", so dass sich diese Sitte sogar in die neue Zeit hineinzieht. Uebrigens nennen aber die Ueberschriften der Erlanger und Bernburger Sculpturzeichnungen den Verfertiger ausdrücklich und zwar in der Einzahl Juncker mit, nach der ganzen Fassung zweifelloser, Namenbezeichnung.

Allerdings bedeutet nun, wie der Aufsatz weiter bemerkt, das Wort „Juncker" ausser diesem speciellen Geschlechtsnamen, — dessen Existenz der Aufsatz natürlich nicht bestreiten kann, — auch noch im Allgemeinen eine Gattungsbezeichnung für Edelleute überhaupt; und es konnte daher mitunter auch als blosse Standesbezeichnung gegeben werden, wie ja oft genug geschehen. Allein auch bei Geltendmachung dieses Umstandes zeigt, wie Sighart so Grueber, in dem springenden Uebergange von der Möglichkeit zur Nothwendigkeit sehr irrthümliche Annahmen und baut auf diesen weiter. Denn zunächst folgt doch nicht, dass, weil der Name auch eine Gattungsbezeichnung ist, Jemand, der sich so nennt und so ge-

Digitized by Google

nannt wird, diesen an sich doch existirenden wirklichen Namen nicht habe, sondern nur gattungsmässig so bezeichnet werde! Sodann aber, wenn das Wort (latein. *domicellus)* als Standesbezeichnung gegeben wurde, so geschah dies, wie jeder des Mittelalters, seiner Sprachgebräuche und Urkunden Kundige weiss, immer nur als Beisatz und mit Beziehung auf andere bestimmte genannte Namen, um deren Inhaber als adelige erkennen zu lassen; nicht aber geschah es in Urkunden jemals oder im Schriftgebrauche mit Fortlassung dieser bestimmten Namen blos in Stelle und als Ersatz derselben! — wie der Aufsatz weiter annimmt. Und ferner, wenn das Wort als Adelsbezeichnung so gegeben wurde, so wurde es denn eben doch begriffsmässig an Adelige, nicht aber, wie der Verf. ferner annehmen will, abusive an Nichtadelige gegeben. — Unzweifelhaft sind alle diese Annahmen, Voraussetzungen und Folgerungen in jenem Aufsatze äusserst künstlicher Natur. — Ueberdies müssen wir aber die Annahme des Aufsatzes vollständig bestreiten, dass das Wort Junker in damaliger Zeit eine Gattungsbezeichnung gerade für junge Edelleute, Edelleutsknaben gewesen sei. Die neuerlich wohl gebräuchliche derartige Titulatur an im Knaben- oder Jünglingsalter stehende Söhne Adeliger (oder den Letzteren gleichgeachtete Personen: „Honoratioren") darf*) als moderner Gebrauch nicht auf jene alte Zeit übertragen werden, sondern ist eine aus der Zopfzeit herrührende ganz moderne Mode. In der Zeit des Mittelalters bezeichnete Junker den wirklichen Edelmann, nicht als Knabenbenennung, sondern bezeichnete ihn im Mannes- und sogar im höchsten Lebensalter als Gegensatz zur Ritterwürde, sofern dieser wirkliche Edelmann nicht *miles*, Ritter, war. Die Bezeichnung wurde damals aber nie blos analog als Höflichkeitsbezeichnung, wo sie nicht rechtlich hingehörte, gebraucht; es giebt für damalige Zeit bei der scharfen Scheidung der Stände gar kein Beispiel dafür. Trifft der Rückschluss von der modernen Sitte auf einen solchen Gebrauch in jener alten Zeit entschieden nicht zu, so fällt also auch die Folgerung fort, welche Sighart andeutet und auf welche der Aufsatz baut.

Alle diese in Wirklichkeit nicht zutreffenden Annahmen des Aufsatzes dienen nämlich diesem (wie Sighart) dazu, um zu dem Ergebnisse zu verhelfen, dass diese Junckherrn in

*) Abgesehen davon, dass eine solche Knabentitulatur doch auch mit den höheren Jahren eben verschwindet und nicht lebenslang anhängt, was der Aufsatz eben unsern Dombaumeistern gegenüber wieder ausser Acht lässt.

Digitized by Google

einer anderen, nicht adeligen, Familie und unter einem anderen Namen zu suchen seien; sie sollen schliesslich, wie der Aufsatz annimmt, gefunden sein in den Söhnen des Prager Dombaumeisters P. Arler.

Ueber die Lebensumstände dieses Meisters während seines Aufenthalts und Wirkens in Prag selbst ist man ziemlich unterrichtet,*) nicht so über seine eigentliche Herkunft, Abstammung und Benennung. Er war nach Prag gekommen von auswärts, — unbestimmt woher — und hat schon im jugendlichen Alter von 23 Jahren 1356 den Dombau selbständig übernommen. Er hat ihn dann nach Vollendung des Chors bis 1385 noch weiter geführt, namentlich 1392, lebte 63 Jahre alt als Dombaumeister noch 1396 und verschwindet dann, starb vielleicht gegen 1400 in Prag selbst; er stand in hohem Ansehen und Wohlstand, die Bauhütte damals unter ihm im höchsten Flor, den sie je erreicht. Nicht ebenso unterrichtet ist man über seine Herkunft, und ebensowenig sicher erklärt ist seine Benennung Arler, die für ihn sich thatsächlich gebildet, auch auf seine Familien-Angehörigen, seinen Bruder Michael und seine Söhne übertragen hatte. — Bekanntlich wurden damals bei der zuerst im Westen eingetretenen hohen Ausbildung der Baukunst häufiger Baumeister aus westlichen altdeutschen und allmälig unter den Machtbereich des sich ausdehnenden Frankreichs gerathenen Landschaften herangezogen. Schon 1333 hatte Bischof Johann II. von Prag zum Bau der Elbbrücke bei Raudnitz den Meister Wilhelm nebst drei Gehilfen aus Avignon an der Rhone in der damals noch ganz deutschen, erst seit 33 Jahren dem französischen Staatsverbande annectirten Provençe kommen lassen. Carl IV. zog nach seinen Reisen den Mathias aus Arras**) in der Grafschaft Flandern heran und legte nach dessen Plane 1344 zu Prag den Grundstein zum Domchor im Styl der in den nordfranzösischen Landestheilen blühenden Kirchen-Architektur, wie er auch Burg Carlstein 1346 baute. Beide Meister, Wilhelm wie Mathias, führen ihre Bezeichnung nach ihrem Heimathsorte, wie damals für Personen ohne Geschlechtsnamen sehr gebräuchlich war, — (auch Arler's Schwiegersohn hiess Michael von Cöln) — wenngleich auch andere Bildungen von Personalbezeichnungen ein-

*) Vgl. Legis-Glückselig, der Prager Dom p. 13; Ambros, Dom zu Prag p. 43.

**) Diese deutsche Stadt, ursprünglich Atrecht, latein. Atrebati, kam erst 1483 vorübergehend auf 10 Jahre, und erst 1640 definitiv an Frankreich. — Die Gothik heisst in alten Urkunden: opus francigenum (Chron. Wimppf.).

Digitized by Google

traten. Drei Jahre nach Mathias' Tode (1353) erscheint 1356-1396, also 40 Jahre lang, Peter Arler als Dombaumeister und gründete dann auch 1358 die Prager Moldaubrücke. Seine Personalbezeichnung lässt sich, obgleich er deutscher Nationalität ist, auf ein deutsches Begriffswort nicht zurückführen; nicht unwahrscheinlich ist's auch bei ihm eine Herkunftsbezeichnung aus Arles, nahe bei Avignon an der Rhone in der Provençe, dem alten Niederburgund, aus welcher Gegend schon ein im Brückenbau erfahrener Baukünstler nach Prag berufen worden war; vielleicht bildete sich diese Herkunftsbezeichnung schon für seinen von dort herstammenden Vater und wurde auf ihn selbst übertragen, oder bildete sich für ihn selbst erst in seinem ersten Wirkungsorte Gemünd. Er selbst kam schon als Arler aus dem schwäbischen Gemünd nach Prag, heisst aber auch Peter von Gemünd. Für seine Beziehungen zu südlichen Landen spricht gleichfalls seine Benennung von Bononia (Bologna), wo er vielleicht ausgebildet wurde oder auch schon gewirkt hat; alle drei Bezeichnungen scheinen gleichmässig Herkunftsbenennungen zu sein.*) Wie sein Bruder Michael

*) Dlabacz' Künstlerlexikon führt ihn unter drei Artikeln: Peter Arleri, Peter von Gemünd, Peter von Italien auf, so dass er als drei Personen erscheint, und giebt (p. 457) die Inschrift des von König Wenzel 1392 gelegten Grundsteins zum Weiterbaue des Doms, worin er Petrus de Gemund, fabricae Magister heisst. — Auf einer Inschrift im Triforium des Doms steht: de Polonia, was in sich ganz unwahrscheinlich und wohl nur ein corrumpirtes Bononia ist. — In dem handschriftlichen Gerichtsbuche des Hradschin im Magistrats-Archiv zu Prag (liber judiciorum bannitorum civitatis hradeczanensis) wird er öfter Petrus dictus Parler (oder Parlerz) genannt; wahrscheinlich eine wiederholende Corruption von P. Arler, wenigstens ist sonst eine Erklärung noch nicht gefunden. Abgesehen davon, dass der correcte Namen wirklich Arler, also Parler falsch ist, so könnte Parler jedenfalls von „Parlirer" (wie wohl gemeint) nicht herkommen, denn schwerlich ist Peter dies jemals und am wenigsten in Prag selbst gewesen; und sogar wenn dies, so würde er doch die Benennung nach so untergeordneter und vielen Andern neben und nach ihm zugestandener Function nicht seine ganze Lebens- und Laufbahn hindurch für sich und seine Familie mitgenommen haben. Unter den (auch zahlreichen) Meistern nämlich standen in den Baubrüderschaften Parlirer und Gesellen als zwei Abstufungen der noch unter den Meistern berechtigten zweiten Mitgliederclasse in der Bruderschaft. — Ausser Peter's Bruder Michael in Prag ist noch ein Zeitgenosse beider der berühmte Baumeister des Mailänder Doms Heinrich (Arler) von Gemünd (di Gamodia), als solcher 1386—92 genannt, sonst in seinen Lebensumständen unbekannt; doch soll er bald darauf nach Deutschland zurückgekehrt sein; ihm wird auch der Bau der schönen 1351 gegründeten Kreuzkirche in Gmünden zugeschrieben. Er wird bald zum Vater Peter Arler's (und Bewohner von Bologna), bald zu seinem Sohne gemacht; ersteres nach den chronologischen Umständen jedenfalls, vielleicht beides, ohne Grund; wahrscheinlicher wäre er

Digitized by Google

Arler (1380 am Prager Dombau) wird auch sein verwandter Zeitgenosse, der Mailänder Dombaumeister, Heinrich von Gemünd, gleichfalls Arler genannt, so dass letzteres Wort jedenfalls schon damals als allgemeinere Bezeichnung mehrerer Familienglieder, wenn auch noch nicht als förmlich berechtigter ausschliesslicher Familienname, sondern noch schwankend erscheint. Für den Charakter als Herkunftsbezeichnung spricht auch der Umstand, dass der in Gemünd geltende Namen Arler später in Prag wie in Mailand durch die neuere unzweifelhafte Herkunftsbezeichnung von Gemünd einigermassen abgelöst und verdrängt wird.

Wie dem aber auch sei, soviel steht der Annahme des erwähnten Aufsatzes gegenüber fest, dass Peter Arler nie Juncker heisst, nie so bezeichnet wird, und er diesen Namen daher auf seine Söhne nicht übertragen hat.

Der Aufsatz betont nun, dass Peter Arler als kaiserlicher Dombaumeister hoch angesehen, in Wohlstand, und im Besitze von Häusern, auch Rathsmitglied im Hradschin, und mit einer gebornen Adeligen Agnes von Bur verheirathet gewesen, und wenn nicht wirklich von Kaiser Carl IV. († 1378) in den Adelstand erhoben, so doch jedenfalls „als Adeliger betrachtet" (?) worden sei; — und er folgert, dass deshalb seine Söhne mit wirklichem oder doch einem gewissen Anrechte mit der (modernen) Jugendbezeichnung adeliger Sprösslinge als „Juncker" wohl bezeichnet worden seien. — Allerdings verlieh schon Carl IV. zuerst den Briefadel; — (und that er dies in diesem Falle an Arler, so ist's ein neuer Beleg, dass auch in der allgemeinen öffentlichen Werthschätzung diese Stellung als Dombaumeister eine des Adels nicht unwürdige war, da auch dieser Gesichtspunkt bei der Adelung nicht fehlen konnte und bei den damaligen scharfen Abgrenzungen des Standesthums sicher mehr als jetzt in's Gewicht fallen musste). Wurde Peter Arler aber geadelt, so muss er doch einen Namen für sich und seine Familie angenommen, bez. erhalten haben, wie alle Edelleute damals schon Namen hatten. Es ist in der Diplo-

---

als sein Bruder oder Vetter zu betrachten. Auf diesen Heinrich Arler würde das (bei ihm übrigens auch nie vorkommende) Parler oder Parlirer gleich wenig und noch weniger passen! — Das *Po*lonia statt *Bo*lonia (Bononia) ist einfach die mechanische Schreibweise der dort geltenden Sprechweise, die das scharfe P statt des weichen B vorzieht, und ebenso Pürglitz, Püchelberg, Pachmann statt Bürglitz etc. prononçirt. Auch A. Dürer's Reisetagebuch bezeichnet den Thomas aus Bologna als einen Polonius. Ob unter Bolonia etwa auch Boulogne verstanden werden könnte, bleibt fraglich.

Digitized by Google

matik nicht erhört, dass Jemand mit blossem Taufnamen, dessen Descendenz, wenn also auch sie blosse Taufnamen behielt, rein unkenntlich und in ihrer Stammfolge unnachweisbar blieb — (ganz gegen das Princip des Adels) — den Diplomadel erhalten hätte. Solches konnte am wenigsten geschehen zu einer Zeit, wo sich die folgenden Generationen als Descendenz um so weniger zu legitimiren vermochten, als man damals noch keine Taufscheine behufs Bekundung der Eltern zum Mitsichführen ausfertigte; — wo ferner die Taufbücher selbst, bei fehlendem Geschlechtsnamen, wenig bekundeten, da sie sich sogar bei Adeligen mit Geschlechtsnamen meist nur um deren Heiligen-Taufnamen (also um die der Kirche allein wesentliche Beziehung des Täuflings zum Heiligen, und nicht um seine weltlichen Familienbeziehungen) kümmerten; — wo jedenfalls von regelmässiger Führung von Taufbüchern keine Rede war. — Wurde also Peter Arler geadelt, so wird er fortan irgend einen adeligen Namen, Arler oder einen andern (einen andern hatte er aber nicht) geführt, und müssen ebenso seine Söhne seinen adeligen Namen geführt haben; und es scheint nicht wohl annehmbar, dass diese sich seitdem namenlos unter der adeligen Gattungsbezeichnung „Juncker" versteckt hätten! Im Gegentheil würden sie sogar aus stolzem Bewusstsein gerade den Adelsnamen bei der Kunst, für die der Adel erworben, geführt haben; trugen doch auch andere adelige Baumeister etc. ihren adeligen Namen fort: die Steinbache, Roth, Koldenbach, Schallo, Hamm, Mynner, Roritzer, Nothhaft etc. — Wurde Arler aber nicht geadelt, sondern wurde er nur „gewissermassen als Adeliger betrachtet" und ebenso seine Söhne, so ist zu erinnern, dass viele andere Dombaumeister, — sowohl Edele, wie die Steinbache und mehrere andere der oben Genannten, als Nichtadelige — in nicht geringerer Höhe des Ansehens standen, ohne deswegen jemals als Juncker bezeichnet zu werden (worauf die Adeligen als Nicht-Ritter sogar ein Recht gehabt hätten) und ihren Namen oder Heimathsbezeichnung zu verlieren und in einer Benennung nach dem Gattungsbegriffe aufzugehen! Und soll die adelig geborne und bürgerlich vermählte Agnes von Bur das Motiv sein, was (während es jenen adeligen Baumeistern gegenüber doch keinenfalls durchschlagen könnte!) neben der hochansehnlichen Stellung des bürgerlichen Ehemannes Arler hier bei ihren Söhnen mehr als anderwärts durchgeschlagen hätte, so ist wiederum zu bemerken, zunächst, dass nach mittelalterlichem Brauche die Adelsbezeichnung „Junker" bei wirklichem Adel (und sei es auch nur „Adelsanalogie") dem

Digitized by Google

erwachsenen Vater, nicht aber den knabenhaften Söhnen zukam (da, wie oben gesehen, Junker eben die Bezeichnung für adelige Männer, die nicht *milites* geworden, war), sodann aber, dass sie immer nur als Beisatz neben einem wirklichen Namen vorkam. Hier fehlt nun diese Adelsbezeichnung bei Peter Arler nicht nur als Beisatz neben dem Familiennamen, sondern sie fehlt ihm überhaupt ganz, er wird niemals so genannt; für Knaben war sie, wie gezeigt, damals überhaupt nicht vorhanden. — Stellte man sich indessen auch mit dem Aufsatze auf diese moderne Annahme, so zerfiele die Hypothese wiederum aus anderem Grunde. Denn Arler's vier Söhne (drei Steinmetzen und ein Geistlicher) haben diese moderne Jugendlichkeitsbezeichnung gleichfalls nicht nur niemals als Beisatz neben ihren Namen (und der Letzte von ihnen überhaupt gar nicht), sondern die drei Ersteren hätten sie ja sogar eben nicht einmal als Knaben und Jünglinge geführt. Sie waren ja, wie der Aufsatz zeigt, noch 1392 und bis etwa 1400 in Prag als Jünglinge und Männer thätig, und trugen diese Junkerbezeichnung dort nie; sie sollten erst als Männer anderwärts gewirkt und dann erst anderwärts die Knabenbezeichnung auf sich genommen haben, was doch offenbar ganz unzutreffend ist. — Abgesehen von diesem innern Widerspruche finden wir in Bezug auf Namenbildungen zwar, dass sich in der Ferne und Fremde Heimathsbezeichnungen bilden; und es ist ganz naturgemäss, wenn sich für den aus Arles Gekommenen in Gemünd und anderweit die Benennung Arler, und für denselben bei Uebersiedelung aus der zweiten Heimath Gemünd in das fremde Prag hier die Bezeichnung „von Gemünd" bildete. Es bilden sich aber persönliche Spitznamen nicht ebenso nur erst in der Fremde fern von der Heimath, sondern sie bilden sich von vornherein gleich um die Person (wenn allerdings der erste persönliche Spitzname anderwärts auch durch einen neuen vertauscht werden kann). Der Boden aber, worauf eben dieser persönliche Spitzname Junker, wenn er aus dem Gattungsbegriffe als ein solcher für die Arler entnommen wurde, entstehen konnte und musste, war offenbar gerade der Boden Prags und Böhmens, wo eben die örtlichen Motive ihn begründet haben sollen. — Der Verf. meint zwar, Arler's Söhne hätten in Böhmen ihren Wirkungskreis nicht gefunden, — (dies ist indessen wieder unrichtig, denn der Aufsatz giebt selbst zu, dass sie von 1380—1400 etwa 20 Jahre lang in Prag thätig gewesen) — sondern wären im Auslande, in Deutschland, thätig gewesen — (dies ist indessen ganz unerwiesen und wäre nur anzunehmen, wenn sie

Digitized by Google

mit den Juncker identisch wären, was doch eben erst zu beweisen war), — und daher könnte nur von Deutschland her ergiebige Nachricht erwartet werden, gleich wie umgekehrt über die Deutschen Wurmser und Arler nur in Böhmen. Dieser Schluss ist an sich zwar in Bezug auf ihre Kunstentwickelung und die Werke ihrer Thätigkeit zuzugeben, welche allerdings nur auf dem Boden der letzteren festzustellen sind; aber örtliche Herkunfts- und persönliche Abstammungsbeziehungen sind nicht in der Ferne, sondern in der Heimath zu erwägen und festzustellen. — In Böhmen, wo die Arler unzweifelhaft wirkten (und ebenso in Mailand) fehlt ihnen überall die Junkerbezeichnung; und dieser vom Aufsatze versuchte Beweis versagt daher vollständig, da er dieselbe ihnen nur dort zuweist, wo ihr eigenes Wirken und ihre Existenz überhaupt nicht erwiesen ist. — Ueberdies waren in damaliger Zeit Spitznamen zwar nöthig in Ermangelung von Namen überhaupt für solche, denen letztere fehlten*); und erfahrungsmässig bildeten oder bilden sie sich wohl aus persönlichen Gründen für eine bestimmte Person; schwerlich aber werden sich Beispiele finden lassen, dass, wie der Aufsatz annimmt, für sämmtliche bekannt werdende Familienglieder übereinstimmend derselbe Spitzname als solcher in den weiten Landen von Breslau bis Strassburg verbreitet worden, ohne Familienname zu werden (was er ja eben nicht geworden sein soll, auch nicht geworden sein kann, da keine zweite Familie Juncker ausser der Eger'-

*) Verschieden hievon sind die späteren Zunftnamen der Handwerker, als die spätere technische Zunftgenossenschaft Namen und Persönlichkeit des Einzelnen verschlang und dieser seinen Familiennamen für eine Zunftsbezeichnung hingeben musste, — ein Theil der spät-mittelalterlichen Mysterien des Handwerks. Ebenso war eine Eigenthümlichkeit des letzteren in seiner Zunftgestalt das Vorkommen sogenannter „Künstlerfamilien." Das Handwerk erbt sich fort, sobald und solange es zünftig geschlossen ist, nicht aber die Kunst, der Genius vererbt sich nicht; und selbst in diesen Familien ist gewöhnlich doch immer nur Einer der geniale Mann gewesen, von dessen Abglanz die übrigen Glieder beschienen sind. Die Zunft, als Analogie der erblichen Kaste, begünstigte hundertfach den Sohn des Zunftgenossen, der selbstverständlich sich später in des Vaters „Geschäft" setzte, und Kunstgriffe und „Kundschaft" erbte. Er, der sich von Kindheit an einlebte in die nur beim Meister zu lernenden Meistergeheimnisse, hatte mächtigen Vorsprung. Je mehr Handwerk in einer Kunst steckt, desto leichter vererbt sich der Beruf dazu. Damals aber war von keiner Zunft bei Dombaumeistern die Rede. Ebenso unstatthaft ist es, auf jene alte Zeit die späten Zunft-Spitznamen zu übertragen; und ebenso gab es nie eine Künstlerfamilie Juncker, sondern vereinzelte Personen dieses Geschlechts, die der Genius kirchlicher Architektur beseelte. Vergl. Riehl's Culturstudien (Stuttg. 1859) p. 107 etc.

Digitized by Google

schen existirt); dass er vielmehr Spitzname geblieben und als solcher nach dem Tode Aller verschwunden, dass er dennoch aber und (wie der Aufsatz, aber ohne Beweis, sagt) sogar von Behörden in amtlichen Ausfertigungen als einzige Bezeichnung angewendet worden sei. — Der Charakter des Namens Junker als blosser Spitzname (der, wenn ein adeliger Name daneben existirte, für einen allgemeinen Gebrauch überhaupt unnütz und deshalb ohne praktischen Anlass und Berechtigung war, — und wenn ein solcher nicht, sondern eine nur unadelige Existenz bestand, deshalb wieder kein entsprechender, durch das specielle Verhältniss gegebener, keine zutreffende Standesbezeichnung war) — ist daher im höchsten Grade unglaubwürdig. Gegensätzlich ergiebt sich vielmehr die unzweifelhafte Präsumtion, dass eine fortdauernd, viele Jahre lang und an den verschiedensten Orten mehreren Gliedern desselben Geschlechts gegebene Benennung wirklich der Familienname ist.

In der That kommt nirgendwo die geringste Andeutung vor, dass unter diesem angeblichen blossen — überflüssigen oder wenig passenden — Gattungsworte irgend andere Persönlichkeiten, etwa die Arler aus Prag, verborgen wären. Nirgend erscheint die geringste Hindeutung darauf, dass die Juncker Söhne des berühmten kaiserl. Dombaumeisters wären. Auch der Regensburger Dombaumeister M. Roritzer, der die Juncker in seiner Schrift 1486 als seine maassgebenden Kunstautoritäten preist, der — wenn auch nicht als ihr unmittelbarer Schüler, nach Annahme des Aufsatzes und Sighart, doch als ein nicht allzulange nach ihnen Lebender und auf der Stätte ihres Wirkens Bekannter — sicher von ihrer Person und ihrem Geschlechte und ebenso unzweifelhaft von der Existenz des kaiserlichen Dombaumeisters Arler Kenntniss hatte, — benutzt den Anlass ihrer ausdrücklichen Nennung nicht zu der geringsten Hindeutung auf eine Abstammung derselben von diesem berühmten Hofarchitekten, der drei eigene Söhne als eigene Kunstjünger besass. Obschon diese Hindeutung sich ganz von selbst ergab, wenn Arler's Söhne die Juncker waren, so kennt Roritzer doch nur allein die Juncker als solche, eben als Juncker. Gleiches gilt von Specklin. — Man sieht, die Unwahrscheinlichkeiten der immerhin geistreichen Hypothese des Aufsatzes mehren sich und strömen von allen Seiten heran!

Wir müssen hier aber nochmals der ganzen Deduction entgegenstellen, dass M. Roritzer nicht, wie auch der Aufsatz gleich Sighart will, ein unmittelbarer Schüler der beiden Juncker war, und am wenigsten in Regensburg, dass er es auch nirgends selbst behauptet. Wir sahen, dass er erst 1474 als Zugesell-

Digitized by Google

ter der Strassburger Dombauhütte, wo nur kürzlich noch der damals berühmteste Baumeister Deutschlands Jobst Dotzinger gewirkt hatte, aufgenommen war, um sich dort auszubilden, nachdem die Juncker schon längst, und auch ihr Nachfolger Hültz († 1449) schon 25 Jahre lang todt war; dass er nur ihre in der Dombauhütte überlieferten und auf seine Zeit überkommenen Lehren normirte und conservirte. Er besagt nicht einmal ausdrücklich, — obschon sich dies aus der Chronologie, der Ortsbezeichnung Prag und dem Baustyle ihrer Schöpfungen ergiebt, — dass die Juncker P. Arler's Kunstjünger waren, und dessen vorgebildete Schöpfungen und Systeme, wenngleich selbständig, weiter bildeten und verbreiteten. Sie selbst sind für Roritzer die selbständige höchste Autorität aus sich selbst und ihr Lehrer ist durch sie verdunkelt und bereits verdeckt.

Der Aufsatz bemerkt ferner: „nur von Andern wurden sie Juncker genannt, sie selbst nannten nur ihre Vornamen." Wäre die Behauptung einer solchen Thatsache in solcher Allgemeinheit factisch richtig, so folgte nicht, was der Aufsatz folgert. Aus dem Fortlassen des Geschlechtsnamens ergiebt sich nicht der Schluss, dass dieser ein Spitzname sei, sondern es folgt daraus nichts weiter, als dass man ihn eben fortlassen wollte, dort, wo er unnöthig und wo bei Bekanntsein der Person und nur vorübergehendem Zweck kein Zweifel möglich war. Unzählige eigenhändige Schriftstücke zeigen, dass z. B. Michel Angelo seinen Geschlechtsnamen fortliess, auch in Vorstellungen an Behörden*), — es war einfach Künstlerbrauch; man dürfte dieses Weglassen nicht ebenso als Motivirung dafür anführen, dass das fortgelassene Buonarotti (welchem Worte ja auch noch ein allgemeiner Sinn sich wohl unterlegen lässt) ein blosser Spitzname sei! — Wir müssen aber weiter gehen, obige Behauptung verwerfen, und wir könnten sogar betonen, dass die Juncker selbst sich, wo es zu weiterreichenden Zwecken darauf ankam, auch mit diesem ihren Geschlechtsnamen bezeichnet haben, sobald wir die eigene Handschrift eines derselben in den Ueberschriften über seinen Pergamentzeichnungen in Erlangen und Bernburg erkennen, wo es ihm also werthvoll erschien, sich als Urheber unverkennbar und dauernder kenntlich zu machen, als es durch die

*) Sogar 1519 an den Papst Leo X., als er mit der medicinischen Akademie von Florenz um Uebertragung der Gebeine Dante's von Ravenna nach Florenz bat. — Noch Lucas Cranach weit später heisst sogar in Urkunden fast durchweg lediglich „Meister Lucas der Maler."

Digitized by Google

blossen gar nicht ungewöhnlichen Heiligen-Taufnamen allein für die spätere Zeit möglich gewesen wäre. Diese „Aufschriften*) von alter Hand", deren Gleichzeitigkeit mit den Zeichnungen selbst nach Farbe der Tusche und nach Form der Buchstaben nicht unmöglich erscheint und auch vom Aufsatze anerkannt wird, sind keineswegs um der Styilsirung willen als etwa von fremder Hand geschrieben anzunehmen; ebensowenig wie die gleichzeitigen Monogramme der Künstler von fremder Hand aufgesetzt wurden. Die Stylisirung verbietet es durchaus nicht, dass der Betreffende dieses zusammen wirkenden Brüderpaares sie selbst schrieb. Die Ausdrucksweise „Juncker von Brag gemacht" entspricht der damaligen Zeit; der Gebrauch der dritten Person ist in derselben ganz üblich; und noch heute sagt der Künstler von sich selbst ebenso: *fecit, pinxit.* So schrieb z. B. damals der Ulmer Dombaumeister von sich selbst: „Hans Böblinger ein Steimetz hat's gemacht." Die Handschrift aber etwa speciell den Arlers zuzuschreiben, ist noch nicht versucht worden! — Zum Ueberflusse ergeben auch Breslau's Stadtbücher (die Bürgeraufnahmen, Vorladungen, Rechnungen, Meisterverzeichnisse enthaltend) für's Jahr 1388 in unzweideutiger Stellung den Tauf- und Geschlechtsnamen Hans Juncker, so dass über den wirklichen Charakter des letzteren Wortes als Namen kaum ein Zweifel mehr sein kann.

Der Aufsatz führt an, dass in Prag zwar eine grössere Baumeisterfamilie Arler gewesen, aber keine Spur von einer Baumeisterfamilie Juncker sei, die dort gelebt habe; und dies ist ganz richtig, denn eine solche gab es überhaupt nicht, da nur ein Paar einzelne Jünglinge aus der alten Eger'schen Adelsfamilie dort wirkten; und wie diese während ihres Aufenthalts in Prag die Juncker „von Eger" werden genannt worden sein (oder genannt werden konnten), wurden sie, als sie von dem fernentlegenen Prag nach Strassburg gerufen kamen, ebenso als die Juncker „von Prag" bezeichnet, wie die von Arles oder Arler in Gemünd später in Prag und Mailand die „von Gemünd" hiessen. — Es gab aber allerdings in Prag eine grosse und sehr zahlreiche Künstlergruppe, Kunstjünger des berühmten Dombaumeisters Peter Arler, die seine Baulehren und Baugeheimnisse in sich aufnahmen und sie dann praktisch in weiteren Umkreisen — in Schlesien, dem unteren und oberen Donaugebiete und im rheinischen Elsass — ausübten. Unter diesen Kunstjüngern waren Arler's eigene, dem Vater frei-

*) Die der Aufsatz übrigens ganz ungenau citirt.

Digitized by Google

lich weit nachstehende drei Söhne, — waren ferner die edelen beiden Brüder Johann und Wenzel Juncker, welche vor allen anderen Schülern Grosses, Unerreichtes schufen, und daran ihren Geschlechtsnamen knüpften, mit diesem auch ihres Lehrers weitergeführte Lehren so deckten, dass dessen Name selbst zurücktrat, — waren ferner viele andere Meister nicht-edelen Geschlechts, von denen nur ihre Taufnamen (oft sehr verbreiteter Geltung, wie Johannes, Wenzel, Peter, Michael, Mathäus etc.) übrig geblieben, die aber keineswegs etwa auch alle lauter Arler, oder Juncker sind, wenn ihre Taufnamen mit denen jener oder dieser stimmen! — Der Zeit nach könnten die beiden Juncker freilich Peter Arler's Söhne sein, und wie viele unter Arler am Dombau arbeitende Gleichadelige könnten der Zeit nach dies nicht sein! Und wie vieler anderer Männer Söhne könnten sie nicht der Zeit nach sein, — das will nichts sagen; es ist ein Gegenbeweis, wenn die Zeit nicht stimmt, aber es ist kein Beweis, dass die Zeit stimmt! Eben der Zeit nach können sie auch sehr gut seine Schüler, oder junge Meister unter seiner Leitung sein, und waren es unzweifelhaft, — sie, seine genialsten Kunstjünger. — Die „genaueste „Uebereinstimmung der Juncker'schen mit der Arler'schen „Kunstrichtung, die sich so deutlich ausspricht, dass man „seine Schule von anderen leicht unterscheiden kann", — diese geben wir *) gerne zu; sie erklärt sich aber unschwer durch die Zugehörigkeit der Juncker zu der Schule des grossen Meisters Peter Arler in Prag, der für den Spitzbogenbau unvergängliche Lehren verkündete und vorbildete.

Als eine überraschende Uebereinstimmung mag es allerdings erscheinen, wenn der Aufsatz eine Dreizahl hervorhebt: „drei Arler und drei Juncker"; wir setzen aber, — (die aus dem Strassburger Archiv nicht hervorgehende Baumeister-Existenz eines dritten Juncker zugegeben) — noch hinzu: „auch drei adelige Brüder Hamm"; und die Czechen kommen hinzu mit „drei Panicz." Ferner überrascht, dass die Taufnamen der drei Arler und drei Juncker stimmen sollen; allein, sei es, wie oft überrascht in verschiedenen Familien Namenübereinstimmung, — die dann im wirklichen Leben zu nichts Anderem ermächtigt, als es eben für ein wunderbares Zusammentreffen zu erklären. Konnten sie wirklich an diesen drei Heiligen-Tagen geboren werden, so konnten und sogar

*) Trotz mancher Verschiedenheiten, die wir z. B. im Arler'schen Treppen-Rundthurm bei S. Veit und in den Juncker'schen vier Stiegenthürmchen am Strassburger Münsterthurm finden zu müssen glauben.

Digitized by Google

mussten sie auch diese Heiligen-Namen führen; Letztere sogar, wenn sie nicht an denselben Tagen, sondern nur in denselben Heiligen-Zeiten geboren waren. — Und gerade in dieser Beziehung ist ein schlagender Fall, dass auch die drei Panicz die gleichen Taufnamen führen; mit gleichem Schlusse würde man sie daher um der dreifachen Uebereinstimmung der Taufnamen willen für die drei Arler und für drei Juncker, also alle drei Dreiblätter für identisch erklären können, — wenn nicht die gleichnamigen drei Panicz längst vor der Geburt der drei Arler todt gewesen wären; dass gleichgetaufte Arler und Juncker — gleichgetauft, weil sie in gleichen Heiligen-Zeiten, wenn auch in verschiedenen Jahren, und selbst Tagen, geboren — gleichzeitig leben, macht sie eben noch nicht zu denselben Personen! — Ist doch der Identitätsschluss der Panicz und Juncker wirklich von Czechischer Seite gezogen! Er ist zwar an der Chronologie gescheitert, wäre er aber wirklich richtiger gewesen, wenn die Chronologie gestimmt hätte?? Worauf beruhte er eben? doch nur auf dem vom Aufsatze selbst so richtig getadelten Streben nach „etymologischen Ableitungen." Wir werden uns aber nicht der Bemerkung verschliessen dürfen, dass, sowie die Czechen in Panicz und Juncker lediglich deshalb „blosse allgemeine Gattungsbezeichnungen" annahmen, um ihren Beweis zu stützen, so doch im Grunde auch der besprochene Aufsatz nichts Anderes thut; ja vielleicht haben die Czechen diese Umdeutung des Namens in einen Gattungsbegriff nicht einmal zuerst erfunden, und wären auf diesen neuen Reunionsversuch deutscher Berühmtheiten gar nicht verfallen, wenn man von deutscher Seite den Namen als solchen ruhig bestehen gelassen hätte und nicht mit solchem Beispiele von Künstelei vorausgegangen wäre. — Ueberdies tritt nicht blos bei Identificirung der Panicz, sondern auch bei der der Arler mit den Junckern die Chronologie hindernd entgegen, wenn auch nicht in so evident schlagender Weise. Der Aufsatz bemerkt, dass Peter Arler's drei Söhne, Paul, Johann und Wenzel, in Prag 1383 und 1386 Häuser, letztere beide Brüder sogar drei Häuser erwarben, sich also grundgesessen machten, mit ihrem Vater noch 1392 arbeiteten (wo damals 1392 K. Wenzel eben durch Peter Arler den neuen Grundstein zum Weiterbau legte), — und meint dann, dass sie sich „um 1400 etwa gleichzeitig mit des Vaters Tode aus Prag verlieren." — Wir finden zunächst, was das Letzte anlangt, keinen Grund zu der Annahme, dass die Arler je Prag verlassen hätten, vielmehr nur allein zu der, dass sie mit Aufhören des Dombaues überhaupt auch ihre Bauthätigkeit

Digitized by Google

einstellten, und also nicht mehr in Prag als bauthätig genannt werden, — dass sie dies aber auch nirgends anderwärts waren (da der Aufsatz das Gegentheil nur allein durch Rückschluss aus der Hypothese der ihnen zugeschriebenen Junkerbezeichnung und Junkeridentität behaupten kann), — und dass sie mit vielmehr Wahrscheinlichkeit auf ihrem festen Grundeigenthum in ihren Familien zu Prag sitzen blieben und dort fortlebten, da auch von etwaigem Wiederverkaufe der Grundstücke keine Spur ist. Dass der „Prager" Steinmetz Peter N. N. an der Dorotheenkirche zu Breslau um 1400 der Paul Arler (nicht Peter Paul, wie ihn der Aufsatz plötzlich nachhelfend nennt) sei, ist wieder eine blosse Vermuthung, — wie mancher Prager Steinmetz kann und mag diese Heiligennamen (mit allen in ganz Böhmen und Böhmens Nebenländern an diesem Festtage und kurz vor und nach ihm Geborenen zusammen) geführt haben! — Dagegen erwähnten wir schon, dass bereits 1388, nachdem sich eben Johann und Wenzel Arler in Prag 1386 mit drei Häusern ansässig gemacht hatten, Johann Juncker in Breslau urkundlich verzeichnet ist.

Wir gelangen hier noch zu einem wesentlichen Punkte. Die Baugeschichte des Strassburger Münsters, an dem die beiden Brüder Juncker bis um 1418 wirkten, sowohl die schriftliche Baugeschichte der Chronisten, als die steinerne des Doms selbst, welcher nur zwei steinerne Junckerbilder aufweist, kennt nur zwei Brüder Juncker aus Prag als leitende Dombaumeister, nämlich den schon 1388 in Breslau gefundenen Johann, und Wenzel; er kennt keinen dritten Bruder; als Baumeister wenigstens wird kein dritter Bruder in Strassburgs Baurechnungen kundbar. Des letzteren Existenz überhaupt liegt ja allerdings nicht ausser der Möglichkeit; nur kann man offenbar nicht jeden zunamenlosen Taufnamen, der irgendwo in Baurechnungen vorkommt, mit dem Geschlechtsnamen „Juncker" schmücken. Der Aufsatz nimmt die Existenz eines Dritten an, ohne dass er denselben näher und sicher zu belegen vermocht. Drei Arler, — ausser dem ältesten Paul die beiden jüngeren Wenzel und Johann — sind allerdings als Baumeister bekundet, neben dem vierten geistlichen Bruder. Dabei ist aber schon die Identificirung des zunamenlosen Prager Steinmetzen Peter N. N. um 1400 in Breslau mit diesem ältesten Paul Arler (den der Aufsatz mit fehlender Berechtigung abwechselnd auch Peter Paul nennt, und dann auch Peter substituirt) ganz unnachweislich und höchst unglaublich. Der vermuthete dritte Juncker, — der, wenn er existirte, sich neben den beiden bekannten und zusammen wirkenden Brüdern

Digitized by Google

jedenfalls als Baumeister wenig bemerkbar gemacht, — ist noch nicht urkundlich belegt und scheint in jenem Aufsatze nur als willkommene Analogie des dritten Bruders Arler hervorzutreten, irgend ein namenloser Peter zum Juncker als Analogon des (Paul heissenden und zum Peter gemachten) dritten Arler gemacht zu sein, um so die Identität beider Brüder-Dreiblätter anschaulicher zu machen. In dem Prager Peter N. in Breslau ihn vermuthen zu wollen, obgleich doch dieser nie Juncker genannt wird — (welche Namengebung, falls sie ihm gebührte, sicher sehr nahe lag, nachdem doch Johann Juncker vorher 1388 diesen Namen dort geführt hatte) — und seine Existenz aus dieser Person erst etwa herzuleiten, ist ebensowenig zulässig, als ihn ohne Weiteres in irgend einem Strassburger Peter N. zu finden, während der Strassburger Dombau ausdrücklich nur zwei Juncker als Dombaumeister kennt.

Es ergeben sich hieraus folgende Resultate:

Von den drei Söhnen des Dombaumeisters Arler zu Prag (Paul, Johann und Wenzel) ist nicht nachweislich, weder dass sie jemals Juncker genannt worden, noch dass sie als Prager Grundbesitzer jemals Prag verlassen und anderwärts gebaut hätten. Sie sind in keinem Falle identisch mit den beiden Junckern von Prag, deren überhaupt nur zwei als Baumeisteer nachweislich sind; ein dritter (angeblicher Peter) aber wäre ebensowenig mit dem ältesten (nicht Peter, sondern Paul heissenden) Arler identisch, wie die bekannten zwei Brüder Juncker mit den andern zwei Brüdern Arler.

Die Bezeichnung der beiden berühmten Strassburger Dombaumeister und Schöpfer des Münsterthurms, der Juncker von Prag, ist eine unzweifelhafte wirkliche Namensbenennung derselben. Sie bezeichnet zwei Brüder, Johann und Wenzel, Juncker und zwar Mitglieder der bekannten altadeligen Egerländischen Familie, neben welcher es keine andere adelige oder bürgerliche Familie gleichen Namens giebt, — und welche selbst sich damals zum Theil auch dem städtischen edelen Geschlechterthume der Reichsstadt Eger beigesellt hatte, wie sie damals auch in der Geistlichkeit und in dem — gleichfalls der Baukunst praktisch zugewendeten — deutschen Ritterorden vertreten war.

Die Stellung der leitenden Dombaumeister war eine sich an frühere praktische Betheiligung höchster kirchlicher — auch edeler — Würdenträger anknüpfende, geistlich approbirte, mit dem Magistergrade geschmückte, hochansehnliche, und vollständig von jedem zünftigen Gewerbscharakter ferne; sie war

Digitized by Google

deshalb auch eine für höhere Stände im Mittelalter völlig entsprechende friedliche und von Gliedern edeler Geschlechter damals sogar vielfältig gepflegte Thätigkeit. Man muss freilich, um zu richtiger Auffassung mittelalterlicher Zustände zu gelangen, in jenen frühen Zeiten nicht blos dunkeles, nächtliches Barbarenthum, in der Klostergeistlichkeit nicht blos indolentes Faulenzerthum, im mittelalterlichen Adel nicht blos Stegreif-Ritterthum sehen wollen, sondern sich des oben (S. 200) über dessen Theilnahme an Minnegesangs- und Architekturübung*) Gesagten erinnern und sich ebenso von der Anschauung einer spätern Adels-Prüderie fern halten.

Während des Drucks obiger Darlegungen gelangte überraschender Weise durch gütige Vermittelung des Directors der Erlanger Sammlungen, ord. Professors Dr. Heyder, der Verfasser zu der Kenntniss, dass die so sehr in Vergessenheit gerathene, auch ihm bisher nirgends zu Gesicht gekommene seltene Strassburger Münsterthurm-Medaille auf die Juncker von Prag (s. oben pag. 169) noch existire, und zwar in der Sammlung des königl. bayer. Obersten Frhrn. von Gemmingen zu Nürnberg vorhanden sei.**) Durch grosse Liberalität des Letzteren erlangte der Verf. demnächst auch den Besitz derselben. — Es ist ein Oval von $1^{7}/_{16}$ Zoll rhein. Höhe und $1^{4}{}_{16}$ Zoll Breite, in Blei gegossen, und zeigt auf der Vorderseite die Münsterfronte mit dem Thurm bis oben hinauf in sehr erhabener und kräftiger Modellirung; die Umschrift lautet:

---

*) Wir schweigen oben von den Malern aus edelen Geschlechtern; nur hindeuten wollen wir hier auf die Berufsübung Giovanni's 1300, Leonardo's 1500 (also vor und nach unserer hier besprochenen Zeit), — aus den Edelgeschlechtern der Cimabue und Vinci in Toscana; ferner auf den Maler Michel Angelo Graf Bonarotti (1474—1563), auf Colantino del Fiore († 1442), der bei König René von Anjou selbst die Flandrische Malweise erlernt hatte.

**) Die v. Gemmingen'sche Sammlung, in welche sich unsere seltene Medaille gerettet gesehen hat, und welche schon öfter als dankenswerthes Hülfsmittel von Gelehrten und Künstlern benutzt wurde, repräsentirt mehrere Zweige der Culturgeschichte. Sie umfasst zunächst eine Sammlung von Medaillen, deren Reverse merkwürdige Gebäude und besonders Kirchen enthalten, ferner von solchen auf berühmte Männer und merkwürdige Ereignisse, von Münzen sowohl aus der Epoche der Griechen und Römer, als auch aus der späteren bis zur Gegenwart; daran schliessen sich Kupferstiche, Bildnisse, Gebäudeansichten, Städteprospecte und viele andere culturhistorisch-merkwürdige Gegenstände, deren Mannigfaltigkeit und Werth diese leicht zugängliche Sammlung zu einer sehr interessanten und belehrenden macht.

Digitized by Google

„Turris Argentoratensis.“ Die Rückseite zeigt in wahrhaft künstlerischem Gepräge drei Reiter zu Ross neben einander von rechts nach links in schneller Gangart der Rosse, baarhäuptig, mit kurzen Vollbärten, in idealer antiker Gewandung, mit unbekleideten Armen und Beinen, die Toga über die Schulter geknöpft, und bei dem vordersten, dem am meisten plastisch erhaben vortretenden Reiter wie vom Lufthauche geschwellt. Die bewegte Haltung der Figuren, deren letzte den Arm lebhaft vorstreckt, und der Rosse, — von welchen das vorderste den Kopf scharf seitwärts wendet und ganz vortreten lässt, das mittlere ihn kurz herabbiegt, das letzte ihn vorwärtsstrebend hält, — ebenso wie die ganze Bildung der Köpfe, Füsse und wallenden Schweife ist von überraschender Wirkung. Die Umschrift lautet hier deutsch: „Die Drei = Junckhern = von = Prag = 1565.“ Beide Umschriften sind in lateinischen Majuskeln.

Wir erhalten aus dieser Münsterthurm-Medaille von 1565 einen numismatischen Beleg für die Juncker von Prag in ihrer Beziehung speciell zum Thurmbau des Münsters überhaupt und demnächst für ihre wirkliche Dreizahl. — Wir erwähnten oben bereits, dass aus dem Strassburger Dombauarchiv nur die Existenz von zwei derselben als Baumeister hervorgeht, und dass am Münsterthurm selbst nur zwei Juncker-Standbilder aufgestellt worden. Wir fügen hinzu, dass in Strassburg selbst Daniel Specklin, zu dessen Lebzeiten die Medaille geschlagen, der dort 1547 Domwerkmeister (unter Dombaumeister Bernhard aus Heidelberg) gewesen, und eben dort 1577 als Stadtbaumeister eintrat, und dem die Medaille doch sicher nicht unbekannt geblieben sein kann, ausdrücklich nur bekundet, dass die zwei Junckhern von Prag den Thurm nebst Hültz fertiggestellt (S. 167). Die Erklärung würde daher wohl nur darin zu finden sein, dass entweder der dritte, falls er auch Baumeister war, frühe durch den Tod abberufen worden und daher nicht zu wesentlicher Wirksamkeit und folgemässiger Anerkennung und Berühmtheit gelangte, — oder dass der dritte vielleicht nicht eigentlicher Baumeister, sondern der Bildhauer — (und vielleicht daher auch eben der Zeichner der Erlanger und Bernburger Sculpturzeichnungen) war, von welchem im Jahre 1404 die „traurige Maria“ aus Prag nach Strassburg gekommen war, und der seine beiden Brüder begleitete. Man könnte das umsomehr annehmen, als Schweighäuser pag. 91 eben sagt, es wäre von einem Edelmanne in Prag verfertigt worden. Ihr Wirken war aber ein so enge verbundenes, dass die Nachwelt sie gewöhnlich zusammen nannte.

Digitized by Google

Jedenfalls war im Jahre 1565, welches die Medaille trägt, die Existenz der drei Juncker überhaupt unbezweifelt und in lebhaftem Gedächtnisse, in lebendigerer Erinnerung und Hochschätzung als die in neuerer Zeit durch Kunstforschungen wieder hervorgetretenen Steinbache; ihnen wie Hültz bietet die Medaille keine Stelle neben den Juncker mehr.

Auffallend ist, dass in diesem 16. Jahrhundert, wo die Begeisterung für das Grossartige der altdeutschen Baukunst sehr erkaltet war, doch noch diese Medaille geschlagen wurde. Man wird annehmen können, dass Letzteres in Strassburg selbst geschehen ist, und wird zur Erklärung dieses Aufflammens der Begeisterung für den längst vollführten Thurmbau und erinnernder Bewunderung für seine Meister nach irgend einer besonderen örtlichen Veranlassung zu forschen haben, welche voraussichtlich in den Verhältnissen des Münsters selbst liegen muss. Da ergiebt denn die Geschichte Strassburgs und des Münsters nach Schad's Aufzeichnungen von 1617 Folgendes:

Nachdem schon 1559 durch Unterhandlungen des Kurfürsten von der Pfalz, des Herzogs von Würtemberg und Markgrafen von Baden in Strassburg das katholische Interim beseitigt und der katholische Cultus eingestellt war, wurde erst 1561 der evangelische Gottesdienst wirklich im Münster eingeführt; Dr. Joh. Marbach wurde Dompredigter und Kirchenpräses (bis 1581). Dompfleger und „Stättmeister" waren Seitens der Ritterschaft Adolph von Mittelhausen 1564 bis 1565, dann Diepold Joh. von Mundoltzheim 1565 bis 1577, Seitens der Bürgerschaft Joh. von Börss 1554 bis 1569. Als Dombaumeister folgte auf Max Schön, 1556 bis 1564, Hans Uhlberger 1565 bis 1576. Seit 1540 hatte der Münsterbau 22 Jahre lang unbeschädigt gestanden; dann kam für ihn eine böse Zeit: „Anno 1562 den 10. Juli Abends schlug das Wetter „in einer Stunde dreimal ins Münster und machte grossen „Schaden und Unkosten; in demselben Jahre den 15. August „schlug das Wetter jählings in einer Viertelstunde dreimal ins „Münster, traf die Krone, und that grossen Schaden. Anno 1564, „als das Münster durch allerhand Ungewitter grossen Schaden „am Dachwerk gelitten, hat man es wieder angefangen mit „Blei zu decken, daran drei Jahre lang gearbeitet, kostet eine „grosse Summe Geldes. Anno 1565 im Juni schlug das Wetter „oben ins Münster, dass man meinte, die Krone würde herab„fallen; da musste man sechs Gerüste über einander machen „bis über den Knopf und den Schaden mit unsäglichen Kosten „bessern. Während man baute, schlug das Wetter bei Nacht „wiederum ein, also dass die Gerüste anfingen zu brennen,

Digitized by Google

„und wenn der grosse Platzregen das Feuer nicht selbst wie-
„der gelöscht hätte, dürfte es nicht ohne sondern Schaden ab-
„gegangen sein.“ — Es liegt die Vermuthung nahe, dass eine solche Reihenfolge glücklich abgewendeter Unfälle, welche den Münsterthurm betroffen, Anlass zur Prägung einer Denkmünze gegeben, welche zugleich das Gedächtniss der Gründer des Thurmbaues, der Juncker von Prag, erneuern sollte.

Nachtrag.

(Zu S. 175.) Zur weiteren Charakterisirung der Erlanger Handzeichnungen*) fügen wir noch Folgendes hinzu. Es tragen dieselben das Gepräge einer alterthümlichen Kunst an sich, die bei kräftigem Streben und Ausführen doch noch nicht alle Formen menschlicher Gestaltung vollständig und mit Leichtigkeit zu beherrschen erreicht hat. Man erkennt diess an der ungenügenden Behandlung der Hände, besonders wo sie unthätig ruhen, wie auch der Füsse, welche ohne Sorgfalt angegeben sind. Mochte dies zu corrigiren auch der späteren wirklichen Ausführung vorbehalten bleiben, so ist doch auch zugleich der vor A. Dürer's genauen Studien und Lehren über die Formen des menschlichen Körpers in Deutschland allgemeine Mangel an Vertrautheit mit den anatomischen Verhältnissen und mit perspectivischer Verkürzung nicht zu verkennen. Umsomehr ist an den Figuren, besonders den beiden sitzenden der ersten Handzeichnung, die Sorgfalt anzuerkennen, mit der die Köpfe und das sie umgebende reich gelockte Haupt- und Barthaar behandelt ist. Die Physiognomie zeigt ausdrucksvollen Ernst, und deutet auf Willensstärke, Besonnenheit, Reife der Erfahrung. Die Gestalten sind verhältnissmässig etwas kurz und gedrungen gefasst, bei aller Ruhe doch nicht starr und leblos, sondern von Innen bewegt, in Gewandungen mit trefflich erfundenem und sorgfältig ausgeführtem Faltenwurfe gehüllt und wenig sichtbar; die Sitze unter den sitzenden Figuren sind nicht angegeben. Die Behandlung der Gewänder bekundet des Meisters Tüchtigkeit und sorg-

*) Der Verf. hat sie unter gütiger Mitwirkung des Hrn. Prof. Dr. Heyder abgefasst. Letzterer hat auch mit fürsorglicher Liberalität von den beiden seltenen Blätteru der Erlanger Sammlung eine gelungene photographische Abnahme in der Photograph. Anstalt der Gebrüder Heintz in Erlangen veranlasst, wodurch eine Kenntnissnahme von denselben auch für weitere Kreise ermöglicht ist.

Digitized by Google

fältiges Studium. Die zusammengefasste Haltung der Figuren macht es höchst wahrscheinlich, dass wir in ihnen Entwürfe für kirchliche Sculpturen haben, welche bestimmt waren, in Nischen eingerückt, auf Sockel gestellt zu werden.

Die zwei Ueberschriften: „Juncker von Brag gemacht",*) zeugen nur für Einen der Juncker, die sonst vereint auftraten, als Zeichner der Figurenentwürfe, die in diesen Fällen werth genug schienen, mit seinem Geschlechtsnamen und Herkunftsorte bezeichnet zu werden. Dass der Taufname dabei fehlt und uns so entgangen ist, möchten wir dahin erklären, dass von den zusammenwirkenden Brüdern bei ihren Entwürfen vielleicht der Eine weniger auf dem Gebiete der Architektur thätig war, sich vielmehr der Sculptur zugewandt hatte, und dass dieser zur Zeit der Ueberschrift — namentlich im Falle ihrer frühen Entstehung — nicht unbekannte Umstand die damalige Nennung des Taufnamens überflüssig machte. Die Stylisirung der Ueberschriften lässt nur auf Einen Zeichner schliessen, während bei Feststellung der Pläne, sowie bei der Ausführung sie gemeinschaftlich wirkten.

Die beiden in Wort und Buchstaben ganz übereinstimmenden obigen Ueberschriften sind von überraschend gleicher Tusche wie die, welche bei den Entwürfen selbst angewandt ist. Man könnte hieraus schliessen, dass die Ueberschriften von der eigenen Hand des Meisters herrührten, wenn mit Sicherheit darzuthun wäre, dass die Form der Schrift, — eine schon geläufiger gewordene eckige deutsche Fracturschrift — dem Zeitalter des Meisters angehörte. Für unmöglich halten wir dies deswegen nicht, weil namentlich in Urkunden des Egerer Archivs sich ähnliche Schriftformen aus der Mitte und zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts vorfinden und sie nicht unwahrscheinlich an die letzte Zeit der Juncker, an das Ende des ersten Viertels desselben hinaufreichen. Nach anderer Ansicht (der man in Erlangen selbst und beim Germanischen Museum in Nürnberg zugethan ist) würden die Schriftzüge am meisten denen entsprechen, welche in den späteren Zeiten des 16. Jahrhunderts gebräuchlich waren.

Wir müssen hiebei noch eines Umstandes erwähnen, der für die hier behandelten Fragen nicht ohne Interesse ist.**) —

*) Sighart (pag. 349) und ebenso Grueber citirt diese beiden Ueberschriften ganz ungenau in Worten und Buchstaben: „Das haben die Junckherrn von Prag gemacht", was völlig unrichtig ist.

**) Auch diese letzteren Notizen verdankt der Verf. dem Director der Erlanger Sammlungen, Prof. Dr. Heyder.

Digitized by Google

In dem „Verzeichniſs“, welches Wilibald Imhof der Aeltere, der 1519 bis 1580 lebte, „über seine Antiquitett auch Andere kunſt „und gemel“ in den Jahren 1573 und 1574 angefertigt hat (aufbewahrt in der Nürnberger Stadtbibliothek), und in dem „Inventarium“, welches seine Erben „über deſſen verlaſſene Hab und Gütern aufgericht“ (im Jahre 1580) — letzteres im Germanischen Museum aufbewahrt — findet sich übereinstimmend erwähnt: „Item Ein Buch Inn Leder eingebunden, darein ge„legt Allerley von der Hand geriſſene Alte ſtückh, darinnen „vil von den Junckern (Invent.: Junckherrn) von Prag, „vom Bentzen, Auch Schön Martin, umb zehen Gulden etc.“ Es ist wahrscheinlich zu machen, dass Theile der reichen Sammlung Imhof's, der als Enkel Wilibald Pirckheimer's dessen Sammlung überkam und sie sehr bedeutend vermehrte, im 17. Jahrhundert durch Vermittelung Sandrart's in die Markgräfliche Kunstkammer zu Ansbach gekommen sind, welche im 18. Jahrhundert mit der Ansbacher Schlossbibliothek vereinigt wurde und mit letzterer 1806 an die Universität Erlangen kam. Die Vermuthung liegt nicht fern, dass die beiden Erlanger Blätter der Juncker, wie auch vielleicht das Bernburgische, eben jenem Lederbande der Imhof'schen Sammlung angehörten; sei es nun, dass die Ueberschriften sich schon darauf befanden, als sie in Imhof'schen Besitz kamen, oder dass sie im Verlaufe des 16. Jahrhunderts alter sicherer Tradition zufolge erst darauf gesetzt wurden, gemäss der zuletzt bemerkten Ansicht. Es ist in dieser Beziehung nicht unbemerkt zu lassen, dass sich in dem Inventarium der Erben Imhof's von 1580 eine wenigstens ähnliche Schriftgattung zeigt. Wenn aber auch die Ueberschrift nicht der Hand des Meisters selbst zugehört, so wäre doch nicht der mindeste Grund vorhanden, die Richtigkeit der Tradition, welcher die Ueberschrift folgte, irgend anzuzweifeln und die Blätter etwa den Junckern abzusprechen; wenigstens ist die Aehnlichkeit im Styl der Handzeichnungen mit dem der Böhmischen Schule, aus welcher die Juncker hervorgegangen, nach dem Urtheile von Kennern ganz unbestreitbar.

Haben wir nun an den besprochenen Handzeichnungen ohne Zweifel Juncker'sche Entwürfe vor uns, so beruht dagegen die in dem oben angeführten Aufsatz von 1865 (in Nr. 43 der „Recensionen“) enthaltene Angabe, dass sich in Erlangen auch Juncker'sche Original-Baurisse befinden, und dieselben den Namen der Juncker tragen, auf entschiedenem Irrthum. Die

Digitized by Google

wenigen architektonischen Handzeichnungen gothischen Styls, die dort aufbewahrt werden, tragen weder diesen Namen, noch zeigt sich bezüglich des Styls eine Spur von Aehnlichkeit mit den berühmten Juncker'schen „Strassburger Thurmbaurissen, oder mit dem Regensburger älteren Baurisse" (wenn man diesen Juncker'scher Hand zuschreiben könnte. S. o.). Jene Zeichnungen gehören entschieden einer späteren Zeit an, als dem ersten Viertel des XV. Jahrhunderts, dem doch auch der obige Aufsatz die Juncker'sche Thätigkeit ausdrücklich zuweist; die Verwaltung der Erlanger Sammlung ist auch weit davon entfernt, sie den Junckern zuschreiben zu wollen. —

Zu Anmerk. 1) auf pag. 160 ist noch, als durch ein Versehen ausgelassen, zur Ergänzung hinzuzufügen: Oesterreich. Blätter für Liter. und Kunst (von A. Schmidl, 2. Jahrg. Wien 1845, Nr. 78; Wocel's Aufsatz über das Bischofshaus in Kuttenberg); — Legis-Glückselig: der Prager Dom. Prag 1855; — Mikowec, Alterthümer und Denkwürdigkeiten Böhmens. 2 Bde. Prag 1858 (Aufsatz über P. Arler's Wenzel-Statue im Prager Dom).

Conrad Wiessner.

Maler und Kupferätzer.

Biographie von **Fr. Wiessner.**

Zu Nürnberg, der freien Reichsstadt, am 1. Juni 1796 geboren, wo sein Vater Bäckermeister war, besuchte er bis zum 11. Jahre die Volksschule und darauf zu seiner weiteren Ausbildung das Privatinstitut eines Geistlichen, aus welchem später die höhere Bürgerschule entstand. Seine Vorliebe für Mathematik und topographische Arbeiten, so wie grosse Neigung zum Soldatenstande bewog einen Artillerie-Hauptmann der Reichsstadt seinen Vater zu veranlassen, ihn in die Cadettenschule nach München zu schicken, wozu aber seine Mutter ihre Einwilligung versagte. Seine Lust zum Zeichnen und enge Freundschaft mit seinem Jugendfreunde J. Chr. Erhard, der damals schon bei dem verdienstlichen und begabten Kupferstecher Gabler im Unterrichte stand, bestimmte endlich seine Eltern, ihn im Jahre 1811 ebenfalls zu demselben in

Digitized by Google

die Lehre zu geben, wobei er zugleich die ehemalige Nürnberger Maler-Akademie besuchte (gegründet von Sandrart 1662).

Die Anschauung und das Copiren guter Bilder in der Königl. Gemäldegallerie und in Privatsammlungen liessen ihn bei seinen Naturstudien, die er in steter Gesellschaft seiner Freunde Klein, Erhard und Wilder in den Jahren 1813 bis 1815 machte, sein Talent für das Landschaftsfach ausbilden.

Seine Reisen, bisher auf die nächste Umgebung seiner Vaterstadt beschränkt, dehnte er nun weiter aus und ging für's Erste nach München, woselbst er seine Studien an der Königl. Akademie und in den Kunstsammlungen weiter betrieb, wobei er sich die schöne Gegend an den Seen des bayerischen Gebirgs als Landschafter zu Nutzen machte.

Auf kurze Zeit darauf nach Nürnberg zurückgekehrt, führte er manche seiner Naturskizzen in Wasserfarben aus, radirte einige davon, stiftete mit noch 13 andern jungen Künstlern den Albrecht-Dürer-Verein und folgte dann seinem Freunde Erhard nach Wien, woselbst auch Wilder weilte. Bei seiner Abreise dahin gaben ihm Klein und alle Mitglieder des Vereins $1^1/_2$ Stunde weit das Geleite.

Die drei Künstler lebten und wohnten nun recht gemüthlich in steter Eintracht beisammen. Bei Wilder, der manchen Scherz von den beiden Andern zuweilen übel aufnehmen wollte, siegte doch im nächsten Augenblicke dessen gute Gemüthsart und der Friede war dauernd wieder hergestellt. Während dieses Aufenthaltes in Wien studirte er auf der Kaiserl. Akademie, lieferte mehrere grosse Kupferplatten in Umrissen nach seinen Naturzeichnungen an die Kunsthandlung von Artaria daselbst, machte mit seinen Freunden Ausflüge in die Umgebung der Kaiserstadt und reiste dann nach Steyermark, Tyrol und in die Schweiz.

Als er sich bereit machte, seinem Freunde Erhard nach Rom zu folgen und seinen Eltern in Nürnberg zuvor einen kurzen Besuch abstatten wollte, wurde er durch die ungünstigen Verhältnisse derselben zu seinem grössten Leidwesen von seinem Vorhaben abgehalten.

Er musste nun leider seine erworbenen Kenntnisse mehr auf Brodarbeiten beschränken, lieferte deshalb für verschiedene Buch- und Kunsthandlungen Zeichnungen, Kupfer- und Stahlstiche im figürlichen, im architektonischen und Landschafts-Fache, Arbeiten, worauf er keinen besonderen Werth legte und deshalb auch nicht mit seinem Namen unterzeichnete. Zu bemerken sind hierbei die zu dem Heideloff'schen Werke, „die Ornamentik des Mittelalters", gelieferten Blätter.

Digitized by Google

Auch lithographirte er unter anderm die zwei bei Buchner in Nürnberg 1822 erschienenen Blätter: „Der Wiedereinzug der Studenten in Erlangen“ und „die Ankunft derselben auf dem Marktplatz allda“, durch besondere Veranlassung hervorgerufen.

In demselben Jahre wurde er als ordentliches Mitglied in den Verein von Künstlern und Kunstfreunden aufgenommen (gegründet 1792). Nach dem Tode seiner bejahrten Mutter 1824 verheirathete er sich und ging zu Anfang des Jahres 1826 mit seiner Frau und seinem Erstgebornen nach Regensburg behufs Einrichtung der Malerei in der dortigen, erst neu entstandenen Porzellanmanufactur.

Hier wurde er bald nach seiner Ankunft durch den Tod seines ersten Kindes tief betrübt. Die schönen Umgebungen der Stadt und die reizenden Partien an der Donau zerstreuten ihn einigermassen und die Geburt von zwei Zwillingsmädchen, wovon eines leider bald starb, unterbrachen sein einsames Familienleben.

Im Jahre 1827 wurde er vom Kaufmann von Schwarz nach Nürnberg zur Einrichtung einer Glasmalerei zurückgerufen. Ehe er die Reise antrat, sollten ihm leider noch die Freuden des Wiedersehens durch den Tod seines Vaters verbittert werden, wozu sich der schwere Abschied von Regensburg gesellte, das er füglich als seine zweite Heimath durch die öftere Anwesenheit als Kind und Jüngling bei Verwandten betrachten konnte.

In Nürnberg angekommen, arbeitete er an dem Probe-Glasfenster, das mit einem zweiten aus München vom König Ludwig von Bayern als Vorläufer von mehreren in den Regensburger Dom gestiftet wurde.

Unterdessen folgte auch sein zweites Mädchen dem Schwesterchen in's Jenseits. Nach Beendigung obiger Arbeiten wendete er sich wieder seinem Lieblingsfache zu, radirte nach seinen Zeichnungen einige Platten für seinen Freund Kirchner und lieferte mehrere Kupferstichar beiten an verschiedene Besteller, führte auch manche Naturstudien in Wasserfarben aus, wovon die meisten der bekannte Kunst- und Antiquitätensammler Kaufmann Hertel in Nürnberg kaufte.

Als von der Stadt Nürnberg beschlossen wurde, ihrem grössten Künstler Albrecht Dürer ein Denkmal zu setzen, wurde er von dem Vereine von Künstlern und Kunstfreunden als Leiter dieser Angelegenheit zum Comité-Mitgliede gewählt. Bei der feierlichen Grundsteinlegung am 7. April 1818 kam auch von ihm ein Kupferstich „der Münster zu Ulm“ mit andern Kunstsachen hinein.

Digitized by Google

Zu Ende desselben Jahres wurde er Zeichnenlehrer in dem Königl. autorisirten Handelsinstitut; seine freie Zeit widmete er der Kupferstecherei. 1829 führte er für Hertel vier seiner Naturzeichnungen, „Aussichten vom Moritzberge bei Nürnberg", in grossen Aquarell-Gemälden aus, machte eine Reise nach Böhmen und in das Fichtelgebirge, wobei er in Wunsiedel für einen dortigen Buchhändler die Luisenburg mit Umgebung nach der Natur zeichnete und in Kupfer ausführte.

Im Sommer 1830 reiste er mit seiner Frau und seinem vierten Kinde, einem Mädchen, nach Muggendorf in der fränkischen Schweiz, um daselbst die interessantesten Ansichten nach der Natur zu zeichnen, welche er später unter dem Titel: „Muggendorf und seine Umgebungen" auf einem Blatte in Kupferstich herausgab. Die Platte kam später an die Stein'sche Buchhandlung in Nürnberg.

Für Hertel und andere Kunstfreunde lieferte er noch manche Oel- und Aquarell-Malereien, hatte die Freude 1831 noch einen Knaben zu bekommen, und wurde 1832 Zeichnenlehrer an der höheren Bürgerschule, so wie zu Ende desselben Jahres zweiter Director des Vereins von Künstlern und Kunstfreunden.

Zu Anfang des Jahres 1833 beschloss dieser Verein, mit der Kunstausstellung zum ersten Male eine Verloosung von Kunstgegenständen zu verbinden und ein Gedächtnissblatt an seine Mitglieder zu vertheilen. Im August desselben Jahres, bei der Anwesenheit des Königs Ludwig, gab er unter andern Bildern auch seine in Tusch ausgeführte Original-Zeichnung von Muggendorf zu der eigens veranstalteten grossen Kunstausstellung, wofür er eine Preismedaille erhielt.

Um diese Zeichnung und mehrere andere Kunsterzeugnisse von seiner Hand wurde er 1840 durch einen gewissen Schneider aus Berlin beschwindelt, der sich damit heimlich aus dem Staube gemacht hatte.

In demselben Jahre ging er als Lehrer an die Königl. Kreis-Landwirthschafts- und Gewerbeschule, welche aus der höheren Bürgerschule entstanden war und mit der polytechnischen Schule verbunden wurde, über.

1834 reiste er mit seiner Familie nach Regensburg, um im Auftrage eines dortigen Buchhändlers die Stadt mit Umgebung nach der Natur zu zeichnen und sie in Nürnberg in Stahlstich auszuführen. Zu Ende desselben Jahres wurde ihm noch ein Mädchen geboren.

1836 waren die Verhandlungen über das Standbild Albrecht Dürer's so weit erledigt, dass es sich nur noch darum

Digitized by Google

handelte, ob dasselbe in München oder in Nürnberg in Erz gegossen werden sollte. Die Beharrlichkeit des Comités brachte es dahin, dass die Vaterstadt des alten Meisters auch ihren alt begründeten Ruf in der Erzgiesserei auf's Neue bewährte.

Vom Albrecht-Dürer-Verein (der Verein von Künstlern und Kunstfreunden nahm am 16. December 1837 diesen Namen an) wurde ihm 1837 der Auftrag, eine Ansicht von Nürnberg nach der Natur zu zeichnen, in Aquarell auszuführen und als Vereinsblatt zur Vertheilung an die Mitglieder in Stahl zu stechen. Die Original-Zeichnung wurde vom Verein zu einer Verloosung gekauft.

Wenn auch als Künstler und Lehrer genugsam beschäftigt, benutzte er doch jeden freien Augenblick, um sich im Modelliren und Graviren zu üben und dadurch den betreffenden Handwerkern an der polytechnischen Schule nützlich zu sein. Im Jahre 1841 wurde er auch als Lehrer an der neu organisirten Handelsgewerbschule verwendet.

In den Zeitraum von 1828—1841 fällt auch die Ausbildung von sechs Privatschülern zu Malern und Kupferstechern durch ihn, von denen, so weit Nachrichten hierüber vorliegen, unterdessen zwei gestorben, die andern dagegen ihr Fortkommen in Nürnberg und München gefunden haben.

Eine neue Epoche in seinem Leben trat ein, als er von der Grossherzogl. Oldenburgischen Regierung des Fürstenthums Birkenfeld in das Fabrikstädtchen Oberstein zur Errichtung einer Gewerbeschule berufen wurde. Im July 1843 reiste er mit seiner Familie dahin ab. Der Abschied von der theuern Vaterstadt, von lieben Verwandten und Freunden wurde ihm freilich sehr schwer. Ein solennes Gastmahl, von seinen Freunden veranstaltet, sollte ihm die Ueberzeugung von deren treuen Gesinnungen mit auf den Weg geben.

Mit der Hoffnung, dass er in seinem ihm lieb gewordenen Berufe als Lehrer auch fern von der Heimath einigen Ersatz für das Leben in einer Kunststadt finden möge, nahm er die neue Stellung ein und unterrichtete da in allen Branchen der Zeichnenkunst, im Modelliren und Graviren.

Nach sechsjähriger Wirksamkeit an dieser Anstalt wurde er auf Allerhöchsten Befehl 1849 nach Birkenfeld, dem Sitze der Regierung, an die höhere Lehranstalt versetzt. Sein Aufenthalt in Oberstein bot ihm durch die höchst malerische Lage des Ortes selbst mit dem freundlichen, oft durch pittoreske Felsenpartien unterbrochenen Nahethale reichlichen Stoff zu seinem Lieblingsstudium, welchem er auch in seinen freien Stunden mit alter Lust nachging.

Digitized by Google

Sein einziger Sohn, der sich ebenfalls zur Kunst hingezogen fühlte und sich unter seiner Leitung die nöthigen Vorkenntnisse erwarb, verliess nach dem Umzuge nach Birkenfeld das Vaterhaus im Jahre 1850, um seine Studien fortzusetzen. Im Herbst 1851 machte er mit seiner Frau eine Reise in die Heimath, woselbst er mit seinem Sohne zusammentraf. Das Verleben mehrerer Wochen im Kreise so lieber Verwandten und Freunde unter heiteren Erinnerungen an die verflossene Jugendzeit und an manche unvergessliche Stätte liessen ihn oft gestehen, dass ihm der damalige Abschied von der ehrwürdigen alten Noris mehr zu Herzen ging, als früher, wo er hoffnungsvoll nach Oberstein übersiedelte. Leider war er als Künstler da ganz auf sich selbst und seine Arbeiten angewiesen, der andern Uebel gar nicht zu gedenken, die sich bei einer leicht erregbaren und nicht umsichtig genug zu Werke gehenden Bevölkerung gewöhnlich herauszustellen pflegen und zu spät die Erkenntniss nach sich ziehen.

Ein kleiner Lichtblick fiel in sein einsames Leben im September 1855, als der in Birkenfeld anwesende Grossherzog von Oldenburg vier Aquarellen: Ansichten von Oberstein, schon früher daselbst ausgeführt, von ihm kaufte und eine weitere Bestellung von drei Bildern, die schönsten Punkte des Fürstenthums, nämlich: Katzenbach, Fischbach und Nahfelden, in Aquarell malte. Letztere lieferte er 1856 an den hohen Gönner ab.

Im Herbste desselben Jahres wurde ihm die Freude zu Theil, dass sein Sohn seinem Wunsche gemäss als artistischer Lehrer an der höheren Bürgerschule in dem drei Stunden von Birkenfeld gelegenen Städtchen Idar nach sechsjährigen Studien in Nürnberg und München angestellt wurde.

Oft suchte nun dieser das Vaterhaus auf, um sich die Erfahrungen des alten Meisters für seinen Beruf nutzbringend zu machen und ihm sein monoton hinfliessendes Leben einigermassen zu erheitern. Der Mangel an verwandtschaftlichen und gesinnungsgleichen Beziehungen (gewissermassen ein Fremdling im neuen Heimathslande) liess in ihm nur zu oft Reue über den Schritt, sein Vaterland verlassen zu haben, aufkommen. In einem Städtchen, wo sich der Kastengeist durch besondere Verhältnisse eingeschlichen hatte, konnten selbst nähere Beziehungen zu den Beamten und Honoratioren des Städtchens als Mitglied einer gewissen Gesellschaft im Vergleiche mit andern Stätten des Friedens und der Eintracht nicht dazu beitragen, dass er sich mit seinem Geschicke, als alter Mann zum Bleiben daselbst gezwungen zu sein, aussöh-

Digitized by Google

nen konnte. Sein gerades, offenes Wesen, das seinen ganzen Lebensgang charakterisirt, liess ihn indessen seinen eigenen Weg gehen und weder rechts noch links blicken.

Seine ununterbrochene Thätigkeit als Künstler und Lehrer, welch letzterer Beruf ihm häufig Aergernisse bereitete, verschlimmerte das schon früher verspürte Herzleiden und machte ihn zuweilen das Haus und das Bett hüten. In dem Zeitraum von 1860—1862 fallen seine Arbeiten zu dem von R. Voigtländer in Kreuznach herausgegebenen Nahe-Album, welches 20 Ansichten der interessantesten Punkte der Eisenbahn entlang im Nahethale enthält. Zum grössten Theil von ihm nach der Natur gezeichnet und in Tusch und Sepia ausgeführt (vier davon sind von seinem Sohne nach der Natur fertig gemacht), befürchtete er mit Recht, da ihm die Zeit fehlte, sie selbst zu stechen, dass dieselben nicht nach Wunsch ausfallen würden und konnte sich auch kaum darüber trösten. Diese Arbeiten waren die letzten, die er auf Bestellung unternahm.

Sein Leiden verschlimmerte sich mehr und mehr und trat schliesslich mit einer Heftigkeit auf, die Besorgniss erregen musste. Auf Anrathen seines Arztes und seiner Angehörigen kam er denn nach vielem Sträuben um seine Pensionirung ein und erhielt dieselbe im Jahre 1862.

Sein langjähriges Wirken als Lehrer (20 Jahre im Fürstenthum), so wie seine untadelhafte Dienstführung erhielten ihre Belohnung durch eine kleine, den Landesgesetzen entsprechende Pension.

Es litt ihn nun nicht länger in Birkenfeld. Er wanderte mit seiner sämmtlichen Habe zu seinem Schwiegersohne, dem Apotheker in Wallhalben bei Zweibrücken in der Rheinpfalz, um da in stiller Zurückgezogenheit, in Ruhe und Frieden im Kreise seiner Angehörigen seine noch übrigen Lebenstage unter fortwährender künstlerischer Thätigkeit zu geniessen. Die Einladung seines Sohnes, bei ihm seine Wohnstätte aufzuschlagen, lehnte er ab, weil er in einen Theil seines eigentlichen Vaterlandes einen neuen Zeitabschnitt beginnen wollte, erfreute denselben aber häufig mit längeren Besuchen.

In dieser Zeit der Zurückgezogenheit wollte er den schon lange gehegten Plan ausführen, sein angefangenes Werk von Radirungen zu vervollständigen und herauszugeben. Zu diesem Zwecke nahm er einige unvollendete Platten in Ueberarbeitung. Auch der Aquarellmalerei widmete er manche Stunde. Daraus gingen einige seiner besten Bilder: „Gegend an der Donau“, aus der Rheinpfalz, „Schloss Frankenberg“, hervor.

Digitized by Google

Im Jahre 1863, bei Gelegenheit des vereinigten Sänger- und Schützenfestes zu Idar, half er seinem Sohne bei der Decoration der Festhalle, wofür ihm vom leitenden Comité des Festes als Ehrenbezeugung ein silberner Pokal mit der Widmung: „Das Comité dem Künstler", zu Theil wurde, was wieder einen Lichtschimmer auf seine grösstentheils freudenlose Künstlerlaufbahn warf. Er hatte in seinem bisherigen Leben so manche bittere Erfahrung gemacht, die er zu vergessen strebte. —

Das Leiden, das er mit stiller Ergebung trug, schien sich jetzt nicht steigern zu wollen; seine Angehörigen sahen sich deshalb berechtigt, auf ein noch langes Leben des theueren Gatten und Vaters zählen zu können. Bei seinem angebornen Triebe zum Studium der Natur verfehlte er auch nicht während seines Aufenthaltes in Wallhalben häufig kleinere Touren in die Umgegend zu machen. Einer solchen ist denn auch das Aquarellbild: „Aus der Rheinpfalz", das herrliche Annweilerthal mit seinen fünf Burgen zu verdanken. Regelmässige tägliche Spaziergänge schienen bei dem milden Klima auf seinen von Natur starken Körper ohnedies wohlthätig einzuwirken; häufig wurde er als Musterbild von Altersfrische hingestellt und ihm noch langes Leben prophezeit. Doch sollte es anders kommen.

Zu Erkältungen sehr geneigt, zog er sich bei einem Spaziergang, den er baarhäuptig in Begleitung seines treuen Pudels gewöhnlich in der Morgenzeit machte, ein kleines Unwohlsein zu, welches leider die Ursache zu seinem schnellen und unerwarteten Tode werden sollte.

Ein paar Tage nach diesem Morgengange musste er sich zu Bette legen und trotz aller zu Gebote stehenden, sogleich angewandten ärztlichen Hülfe und der liebevollsten Pflege von Seiten seiner Gattin und Kinder schied er am 4. August 1865 Nachmittags 5 Uhr in Wallhalben von den Seinen, die tiefbetrübt, seinen Sohn ausgenommen, der erst zwei Stunden nach seinem Tode an das Bett treten konnte, das Lager des schmerzlos Dahingeschiedenen umstanden, in Folge eines Gehirnschlags.

Seine Leiche wurde seinem nochmals und schon früher ausgesprochenen Willen gemäss nach Idar, dem Wohnorte seines Sohnes, gebracht und auf dem dasigen Friedhofe beigesetzt. Er wollte entweder nach Nürnberg in seine Familiengruft gebracht sein oder in der Nähe seines einzigen Sohnes ruhen.

Nach dem Beschlusse der Vorsehung sollte er seine noch in der letzten Zeit angefangenen Aquarellen nicht mehr voll-

Digitized by Google

enden, auch die Freude, seine Radirungen selbst herausgeben zu können, sollte ihm nicht mehr zu Theil werden. Der Pinsel und die Nadel wurden ihm unerbittlich aus der Hand gewunden, als er im Begriffe stand, seinen Schatz der Welt nicht mehr vorzuenthalten.

Ein Mann von ächtem deutschen Schrot und Korn, ein ganzer Künstler und wahrer Menschenfreund, ein Freund der Natur und Feind alles Unnatürlichen, ging er, im 70. Lebensjahre stehend, zu seinen Vätern ein.

Er ruhe in Frieden!

Flüchtige Bemerkungen

über die Abfassung von Verzeichnissen für Gemälde-Gallerien.

Von **F. v. Alten** in Oldenburg.

Jedem Freunde der Kunst und noch weit mehr jedem Forscher ist die Ungleichmässigkeit und mangelhafte Abfassung der Verzeichnisse der meisten Gallerien gewiss schmerzlich aufgefallen, obgleich gerade sie besonders geeignet sind, wichtiges Material zur Klärung der Kunstgeschichte zu liefern, obgleich gerade sie als besonders geeignet scheinen, das grosse Publicum aufzuklären. Wie selten diesen Ansprüchen nachgekommen ist, zeigen eine grosse Zahl der Verzeichnisse nur zu sehr; sehr häufig finden wir nichts, als ein dürres Inventar, dessen beschreibender Theil sich noch dadurch hervorthut, dass er sich an, oft geradezu lächerliche, Aeusserlichkeiten hält; andere zeigen eine so verworrene Anordnung, dass es unmöglich ist, einen Gesammt-Ueberblick über die vorhandenen Künstler oder Schulen zu gewinnen; in noch anderen sind die Werke der Kunst gar, wie ein Naturalien-Cabinet, nach Species geordnet. Gar vielen fehlt, was nie fehlen sollte, ein Register mit Einfügung der Schule und der Lebenszeit des Künstlers.

Es würde zu weit führen, wollten wir hier noch andere Beispiele der Verworrenheit und Wunderlichkeit aufzählen.

Digitized by Google

Gewiss ist, dass sich in vielen Catalogen alte abgestandene Ueberlieferungen wie eine ewige Krankheit fortschleppen. Es gehört geradezu zu den Seltenheiten, dass von anderen, berufenen Männern, erkannte Irrthümer, mögen sie auch noch so sehr durch Documente selbst begründet sein, bei neueren Auflagen geändert werden.

Diese Zustände sind um so bedauerlicher, als der grösste Theil des Publicums, welches die Gallerien durchwandert, seine Kenntniss und Empfindung über Werke der Kunst fast ausschliesslich aus den Catalogen schöpft, auch gar viele tüchtige Forscher in mancher Beziehung auf sie angewiesen sind; da geschieht es denn, dass die irrigen Angaben dieser Verzeichnisse in die Werke derselben übergehen und so eine immer schwerer zu berichtigende Verbreitung erhalten.

Uns erscheint es daher von grosser Wichtigkeit, den Versuch zu machen, diese Mängel durch Aufstellung gewisser Grundsätze für Abfassung von Catalogen der erwähnten Art zu bessern. Wir massen uns nicht an, im Nachstehenden das erwähnte Thema vollständig zu erschöpfen, noch viel weniger zu behaupten, dies oder jenes könne nicht noch zweckentsprechender eingerichtet werden; unser Zweck ist nur, die ganze Frage anzuregen.

Zunächst, scheint uns, hätte man sich über die Frage der Anordnung der Cataloge überhaupt zu verständigen, ob alphabetisch im Ganzen, ob alphabetisch in den Schulen, ob nach Gegenständen, ob den Localen folgend, mit durchlaufender Nummer nur in den einzelnen Sälen, ob an der Hand der Kunstgeschichte und mit total durchlaufenden Nummern.

Alle diese Systeme sind uns begegnet; die Vor- und Nachtheile eines jeden derselben hier zu erwägen, scheint uns nicht am Ort, wir glauben besser zu thun, uns von vorn herein zu demjenigen System zu bekennen, welches gewiss jedem als das ideale, am meisten wünschenswerthe erscheinen muss. Dies ist das zuletzt aufgeführte System „an der Hand der Kunstgeschichte mit total durchlaufenden Nummern", weil uns dies als das lehrreichste und übersichtlichste erscheint. Ob nun bei Annahme dieses Systems jede einzelne Schule von den andern zu trennen sei, oder ob diese alphabetisch in ein grösseres, gewissermassen geographisches Ganze zusammenzufassen, wie es z. B. der Louvre-Catalog thut, hängt von localen Umständen ab: wo es aber irgend thunlich, sollte man, unserer Ansicht nach, stets suchen, die einzelnen Schulen völlig zusammen zu halten, denn nur dadurch wird ein Gesammt-Ueberblick ermöglicht. Dies wird in den meisten

Digitized by Google

Fällen da geschehen können, wenn man sich an das System der total durchlaufenden Nummern und nicht an das alphabetische System, und zwar länderweis, schliesst.

Die Schwierigkeit des Auffindens, wenn das Local es nicht erlaubt, die betreffenden Schulen zusammenzuhängen, ist anderweitig, z. B. durch kurze Hinweisung, einen angehängten Plan, das Register u. s. w. zu überwinden.

Wir glauben dieser Art Einrichtung vor allen andern den Vorzug geben zu müssen, weil wir meinen, dass der Catalog einer Kunstsammlung gewissermassen ein Stammbaum der Kunst sein soll, das Geschlecht sowohl, als die einzelnen Sippen müssen zusammengehalten werden, erst dann bekommt das Ganze Leben und Bedeutung; wo es irgend wie erreichbar, sollte man diesen Grundsatz auch bei Aufstellung der Gallerien streng festhalten.

Gehen wir nach diesen allgemeinen Bemerkungen zu den speciellen Fragen über, so ist es zuerst die Eintheilung und Ausdehnung jeden Artikels.

Diesem dürfte die Beantwortung der Frage voranzugehen haben, welche Zwecke kann ein Catalog haben?

A, für die Kunstgeschichte.

B, für das Publicum.

Die kunstgeschichtliche Bedeutung der Cataloge scheint uns hauptsächlich in folgenden Dingen begründet zu sein:

Erstens in exacter Beschreibung der Kunstwerke.

Zweitens in genauer Prüfung der Bestimmung derselben, also welchem Meister, welcher Schule das Werk angehört.

Zu ersterem gehört nicht allein eine Angabe des Inhaltes, worauf wir später zurückkommen, sondern ganz besonders eine Angabe der Technik im weiteren Sinne, Tempera u. s. w., wie auch unter Umständen der Grundirung.

Ferner die genaue Angabe des Materiales und der Art desselben.

Es genügt unseres Erachtens nicht, wenn gesagt wird: Holz, Stein u. s. w. Die Art des Holzes, des Gesteines scheint uns sehr wissenswerth.

Nicht wenig würde es ausserdem zur Klärung verhelfen, wenn jedem Werke die Zeit seiner Erwerbung, sowie in welchen Sammlungen es vordem gewesen, beigefügt würde; wenigstens erscheint dies für die bedeutenden Meister von Wichtigkeit.

Besonders grossen Werth hat ferner noch die Mittheilung sämmtlicher, auf den Werken vorkommender Monogramme, Inschriften, Wappen und Zeichen — in originaler Grösse,

Digitized by Google

Diese Original-Handschriften der Künstler sind von so anerkannt überwiegender Bedeutung, dass wir glauben, besondern Nachdruck auf Wiedergabe in originaler Grösse legen zu sollen, weil diese in gar vielen Catalogen in verkleinertem Maassstabe wiedergegeben werden, in fast keinem aber besonderer Werth auf die Wappen und anderen Inschriften gelegt wird. Uns scheint dies aber von nicht geringer Bedeutung, weil eine Inschrift doch auch die Handschrift des betreffenden Meisters ist, also da, wo der Künstlername fehlt, derselbe durch Vergleichung der Handschriften auf bezeichneten Werken nicht selten wird ein beglaubigtes Resultat erlangt werden können. Ob diese Facsimiles in den Text einzuschalten, oder auf besonderen Tafeln anzuhängen, hängt von Anzahl und Grösse derselben ab.

Aehnliches gilt von den Wappen; sie geben uns nicht allein häufig über die betreffende Persönlichkeit bei Portraits und dergl. Aufschluss, sondern auch nicht selten über Zeit und Ort der Entstehung, wenigstens annähernd. Der Kreis der Forschung wird dadurch enger gezogen, so dass der eigentliche Meister sich nicht selten mit grosser Wahrscheinlichkeit auch daraus feststellen lässt.

Ist zu befürchten, dass ein Catalog durch Hinzufügung dieser Dinge dem Publicum gegenüber zu theuer, oder zu unhandlich gemacht werde, wie dies bei grossen Gallerien sehr denkbar ist, so wäre es doch sehr zu wünschen, dass sich die Directionen vereinigten und diese so wichtigen Handschriften u. s. w. zu gegenseitigem Austausch vervielfältigen liessen. Die genaue Bestimmung der Kunstwerke würde dadurch sehr wesentlich erleichtert werden; sie bietet gewiss ausserordentliche Schwierigkeiten, aber, wie uns bedünken will, keine unüberwindliche. Vor Allem wäre dazu auch das fleissige Nachforschen in Gallerie- und anderen Haus- und Familien-Archiven erforderlich; ein Studium, welches zwar in neuerer Zeit bereits sehr erfreuliche Früchte getragen hat, aber noch immer bei Weitem nicht genug angebauet wird. Dieses Feld ist eben noch so wenig gründlich bearbeitet, dass hier nur übrig bleibt, mit Ernst an die Arbeit zu gehen, jeder in seinem Kreise, um so eine Vervollkommnung anzubahnen.

Ein letzter nicht weniger bedeutungsvoller Punkt ist das Maass.

So viel Cataloge es giebt, fast eben so viel verschiedenes Maass finden wir angegeben. Es ist dies um so auffallender, weil die Kunst doch nicht diesem oder jenem Lande,

Digitized by Google

dieser oder jener Stadt angehört, sondern eben kosmopolitisch ist.

Hoffen wir, dass in dieser Beziehung das neugeschaffene Bundesmaass, welches sich glücklicherweise an das Metermaass anlehnt, für Deutschland Wandel schaffen wird; vielleicht könnte dies zur Folge haben, dass auch unsere nördlichen und östlichen Nachbarn, so wie halbe Bundesgenossen im Süden, endlich von den allerlei Füssen und Ellen, Arschinen u. s. w. Abstand nehmen und sich das Metermaass gefallen lassen.

Haben die vorerwähnten Dinge vorzugsweise nur Interesse für das kleinere Publicum der Forscher und gebildeten Kunstfreunde, so berühren sie doch auch in mancher Weise die Interessen des grossen Publicums. Diesem gegenüber, scheint uns, hat ein Catalog vor Allem den Zweck der Orientirung, sowohl im Locale, als in der Kunst.

Um ersteren Zweck zu erreichen, halten wir dafür, ist es am zweckentsprechendsten, einen Catalog durchlaufend zu nummeriren; Nummern finden sich immer am leichtesten, auch giebt es leicht zu Verwirrung Anlass, wenn die einzelnen Schulen oder Gallerie-Säle stets wieder mit Nr. 1 beginnen, wie dies vorkommt. Sind diesem die oben erwähnten Hinweisungen und Register beigefügt, so, glauben wir, ist in diesem Punkte genug gethan. Wir gehen deshalb zu der Frage über, in welcher Form kann ein Catalog in der Kunst orientiren?

Im Allgemeinen empfiehlt es sich gewiss, an der Spitze jeder Schule einen kurzen Ueberblick über die Bedeutung, Eigenthümlichkeiten, Entwickelung und Verfall derselben zu stellen.

Unter Umständen, d. h. bei solchen Künstlern, welche einen weitgreifenden Einfluss geübt, dürfte ein solcher Ueberblick auch bei einzelnen Künstlern angebracht sein. Diesem Ueberblick folgen dann naturgemäss die einzelnen Artikel. Die Anordnung des Inhaltes derselben in Betracht zu ziehen, sei unsere nächste Aufgabe.

Jeder dieser Artikel zerfällt in zwei Theile, den historischen und beschreibenden. Der historische umfasst den Künstler und die Geschichte des Werkes an sich, wie wir dies Letztere bereits angedeutet, während der beschreibende sich mit dem Inhalt des Werkes und seiner äusseren Beschaffenheit beschäftigt. Beides in ausreichender, präciser Form zu geben, ist die, nicht immer leicht, zu lösende Aufgabe.

Selbstredend ist, dass die Ausführlichkeit eines jeden derselben wesentlich von der Bedeutung des Meisters und dem

Digitized by Google

Inhalte des Werkes bedingt ist. Selbst die Anzahl der zu beschreibenden Werke kann hierauf Einfluss üben.

Was nun die mechanische Eintheilung eines jeden Artikels angeht, so hat natürlich an der Spitze desselben der Name des Meisters zu stehen.

Das ist zwar an sich sehr einfach, aber wenn wir uns vergegenwärtigen, dass viele Meister, ausser ihren Familiennamen, zugleich mehrere Spitznamen, oft sogar in verschiedenen Sprachen, führen, so lässt sich denken, welche Verwirrungen entstehen können und auch wirklich schon dadurch entstanden sind, dass in dieser Beziehung die einzig richtige Regel, Beibehaltung der Familiennamen, nicht stets befolgt ist. Erst neuerlich fangen die grösseren Gallerien an, darin aufzuräumen. An den Namen des betreffenden Künstlers hätte sich dann die Angabe des Geburts- und Sterbejahres zu knüpfen, sowie die Angabe seines Meisters und eventuell eine Notiz, wenn derselbe sich einer anderen erwähnenswerthen Richtung zugewandt.

Viele Meister variiren bekanntlich wiederholt, solche Notizen müssen sicher wesentlich zur Läuterung des Urtheiles beitragen.

Hierauf folgt dann der Titel des Werkes selbst und eine kurze, fassliche Beschreibung, unter Hinweisung auf den geistigen Inhalt und die künstlerischen Bedeutung desselben.

Eine nur äusserliche Beschreibung ist in den meisten Fällen nicht geeignet, den eine Gallerie durchwandernden Beschauer gewöhnlichen Schlages auf den richtigen Standpunkt zu stellen.

Wie sollte auch das grosse Publicum darauf kommen, das seinem geistigen Inhalte nach aufzufassen, was von berufenen Männern nur der äusseren Form und Anordnung nach gewürdigt wird.

Wohl erkennt der Verfasser dieser Zeilen die grosse Schwierigkeit eines solchen Unternehmens, aber es ist viel Raum zu gewinnen, wenn man sich auf das wirklich Bedeutende beschränkt, und dann ist unsere Sprache so reich, das Publicum im Ganzen so empfänglich, dass es meistens nur eines Wortes bedarf, um dem Beschauer die Augen zu öffnen und ihn in die richtige Stimmung zu versetzen.

Es erscheint uns eine solche Vertiefung weit mehr werth, als die minutiöseste Beschreibung aller denkbaren Vorgänge.

Bei der Beschreibung eines Werkes muss allerdings im Auge behalten werden, dass dasselbe aus derselben erkenntlich werde, aber die erwähnte, in's Kleinliche gehende Beschreibung

Digitized by Google

von allerlei Nebensachen scheint uns höchst überflüssig; der Raum kann besser verwandt werden.

Ausserdem muss aus dem beschreibenden Theil des Artikels zu ersehen sein, ob die Figuren lebensgross, ob ganze, ob halbe Figuren u. s. w. Bei Portraits desgleichen, neben der Angabe, ob männlich oder weiblich.

Ein anderer Punkt des beschreibenden Theiles ist das Rechts und Links. — Bald wird dies vom Beschauer aus genommen, bald vom Bilde aus. Ersteres ist wohl das Gebräuchlichste, trotzdem aber das wenigst Empfehlenswerthe, weil sich diese Art nicht consequent durchführen lässt, z. B. bei Bildnissen, manchen andern Figuren-Bildern, oder bei Sculpturen, wo sich obiger Gebrauch gewiss nicht angewendet findet.

Wir meinen nun, es dürfte zweckentsprechender sein, gleichmässig zu verfahren und das Rechts und Links stets vom Bilde aus zu nehmen.

Am Fusse eines jeden Artikels wäre eventuell zunächst das betreffende Werk, nach Theil und Pagina (Capitel, Vers) zu bezeichnen, aus dem der Künstler geschöpft, ferner die Höhe und Breite in Centimetern, das Material, ob bezeichnet, sowie woher das Werk stammt.

Wie mit denjenigen Werken, deren Verfasser nicht bekannt, zu verfahren, ergiebt sich aus Vorstehendem.

Die Zeit und Schule wird stets bekannt sein.

So schliessen wir denn diese flüchtigen Betrachtungen, von denen wir wünschen, dass sie dazu beitragen möchten, die Berufenen zu veranlassen, diese Angelegenheit weiter ernst in's Auge zu fassen. Der geeignete Zeitpunkt wäre vielleicht die nächste grosse Ausstellung der deutschen Kunstgenossenschaft. A.

Digitized by Google

Aufruf,

das Leben und die Werke von Cornelius betreffend

Der gesammte handschriftliche Nachlass von **Cornelius** befindet sich — im Einverständnisse mit der Cornelius'schen Familie — zur Zeit in meinen Händen. Derselbe besteht aus einzelnen Aufzeichnungen und Gedichten des verewigten grossen Meisters, aus vielen von ihm verfassten Briefen, aus sehr zahlreichen an ihn gerichteten Briefen Anderer, aus Urkunden, Verhandlungen und dergl., die zu den Werken in Beziehung stehen, aus Festliedern und Aehnlichem mehr. Unter den Briefen von fremder Hand sind als besonders zahlreich oder bedeutend solche hervorzuheben von: *König Ludwig von Bayern*, Reichsfreiherrn *vom Stein*, *Goethe*, *Alexander von Humboldt* — *Overbeck*, *Schnorr*, *Genelli*, *Schwanthaler*, *Hübsch*, *Klenze*, *Schlotthauer*, *Barth*, *Xeller*, *Wach* — *Niebuhr*, *Bunsen*, Graf *Raszynski*, *Sulpiz Boisserée*, *Bethmann-Hollweg*, *Ringseis*, *Emilie Linder*, *Kestner*, den *Schlegel's* — *Brüggemann*, den Cornelius angehörigen oder verwandten Frauen u. s. w. Die Schriftstücke umfassen den Zeitraum von 1811 bis 1867.

Nicht nur in Bezug auf das Leben und die Werke des grössten deutschen Malers, der seit Dürer erstand, enthalten diese Schriftstücke unvergleichlich wichtige und bedeutende Nachrichten, sondern sie bieten auch in Hinsicht auf allgemeine Dinge, auf die Zeitverhältnisse, wie auf die Geschichte der neueren deutschen Kunst reichen, zum Theil sehr werthvollen Stoff. Es ist deshalb meine Absicht, diese Sammlung — natürlich nach Ausscheidung des Unbedeutenden und Interesselosen, an dem es nicht fehlt — herauszugeben.

Um derselben jedoch eine möglichste Vollständigkeit zu verleihen, will ich mit ihr die Aufzeichnungen, die mein vertrauter Umgang mit Cornelius veranlasste, sowie anderweitige

Digitized by Google

Nachrichten, Briefe u. s. w., die ich bisher sammelte, vereinigen. Auch bemühe ich mich, dieses Material noch fortwährend thunlichst zu vermehren und deshalb richte ich auch hiermit an das Publikum im Allgemeinen und ganz besonders an die Freunde, Bekannten und Verehrer des grossen Künstlers die Bitte, mich bei diesem Vorhaben zu unterstützen und

sichere Nachrichten über Lebensschicksale, über Entstehung, Bedeutung und Schicksale der Werke, soweit solche noch nicht bekannt sind, mir übermitteln zu wollen,

ingleichen ferner ebenso

sorgfältige, vom Besitzer oder sonstwie beglaubigte Abschriften von Briefen und überhaupt allen Schriftstücken, die zu Cornelius und seinen Werken irgendwie in Beziehung stehen.

Das in dieser Weise zu möglichster Vollständigkeit sich bildende Werk wird als eine Ergänzung meines Buches

„Cornelius, der Meister der deutschen Malerei"

angesehen werden dürfen, und es wird bei demselben Verleger, Herrn Carl Rümpler in Hannover, unter dem Titel:

„Cornelius, Aufzeichnungen und Briefwechsel,

nebst Nachrichten über Leben und Werke des Meisters, herausgegeben von Hermann Riegel",

erscheinen.

Eine möglichst baldige Berücksichtigung meiner oben ausgesprochenen Bitte würde ich ganz besonders dankbar anerkennen.

Leipzig, den 18. October 1869.

Dr. H. Riegel,

Privatdocent an der Universität, Custos des städtischen Museums etc.

Digitized by Google

Druck von Bär & Hermann in Leipzig.

37

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

FINE ARTS LIBRARY
3 2044 039 155 973
NOT TO LEAVE LIBRARY

Digitized by Google

FINE ARTS LIBRARY
3 2044 108 369 604
HD